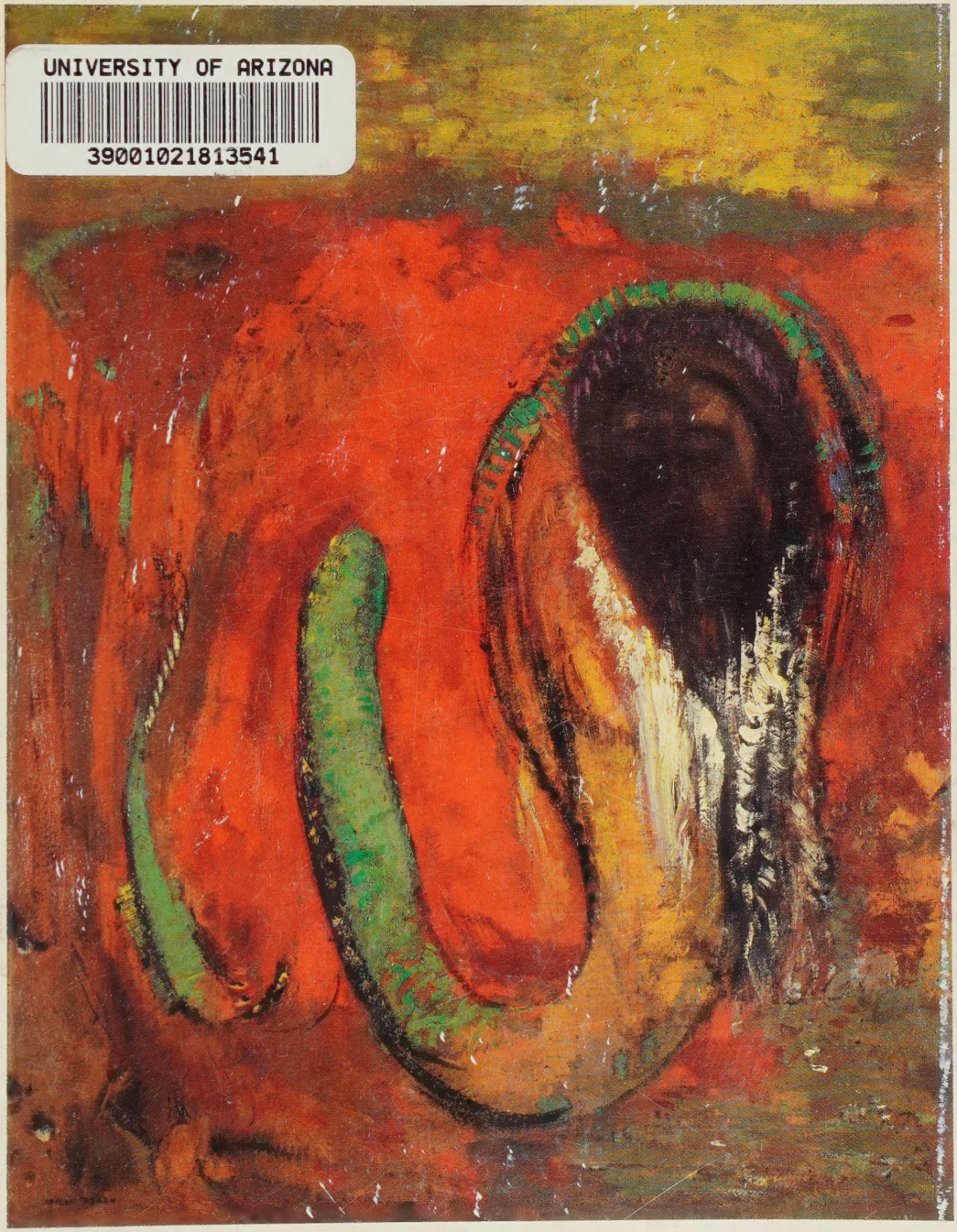
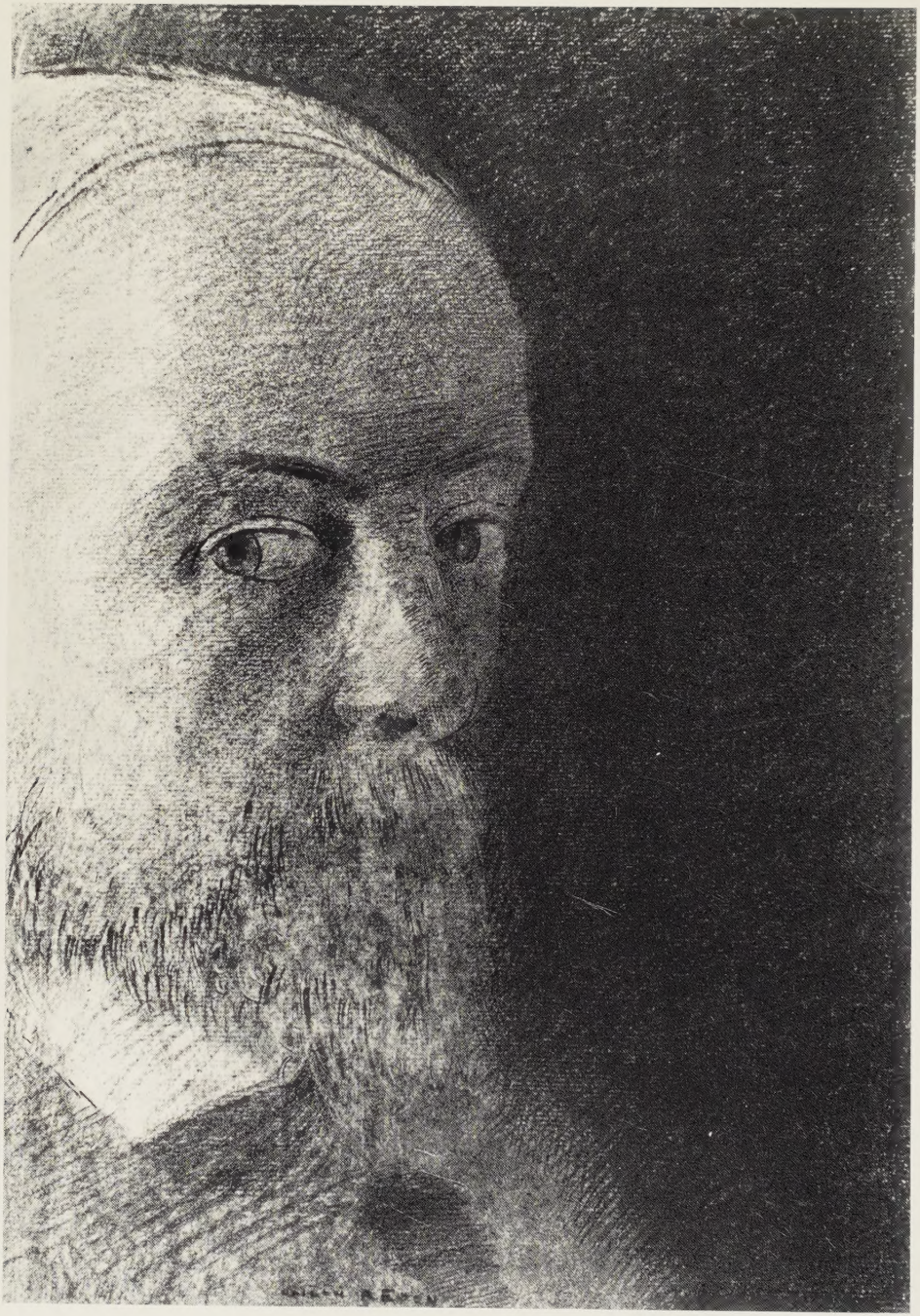
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001021813541



Odilon Redon

Odilon Redon

1840-1916



Odilon Redon
Autoportrait
cat. 33

N
6853
R38
A4
1985

Galerie des Beaux-Arts
Bordeaux

10 mai
1er septembre 1985

Odilon Redon

1840-1916

Spectacle audio-visuel : Odilon Redon, 1840-1916
Texte : Roseline Bacou
Image et réalisation : Alain et Géraldine Danvers
Arrangement musical : Micheline Banzet

Couverture :
Tête de Christ et serpent
cat. 147

Cette exposition a été organisée à la demande
de Monsieur Jacques Chaban-Delmas, Député, Maire de Bordeaux,
Président du Conseil Régional d'Aquitaine

avec le concours

du Ministère de la Culture
Direction des Musées de France
(Monsieur Hubert Landais, Directeur)

du Ministère des Relations Extérieures
Association française d'Action Artistique
(Madame Catherine Clément, Directeur)

Commissaire :

Gilberte Martin-Méry
Conservateur en Chef des Musées de France

Elle a été réalisée avec l'aide du service scientifique
et des ateliers du Musée des Beaux-Arts

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/odilonredon0000unse_e8m7

Nos remerciements s'adressent
aux responsables des Collections suivantes :

Algérie

Alger	Musée National des Beaux-Arts

Allemagne

Wuppertal	Von der Heydt-Museum

États-Unis d'Amérique

Detroit	The Detroit Institute of Arts
New Haven	Yale University Art Gallery
New York	The Metropolitan Museum of Art
	The Brooklyn Museum
Pittsburgh	Museum of Art, Carnegie Institute
Princeton	The Art Museum, Princeton University
Washington	The Phillips Collection

France

Bordeaux	Archives Municipales
Épinal	Musée Départemental des Vosges
Paris	Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes)
	Mobilier National
	Musée d'Orsay
	Musée du Louvre (Cabinet des Dessins)
	Musée du Petit Palais

Grande-Bretagne

Birmingham	Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham
Bristol	Museum and Art Gallery

Pays-Bas

Amsterdam	Stedelijk Museum
Gouda	Stedelijk Museum
La Haye	Gemeentemuseum
Otterlo	Rijksmuseum Kröller-Müller
Rotterdam	Museum Boymans-Van Beuningen

Suisse

Berne	Musée des Beaux-Arts
Saint-Gall	Kunstmuseum
Winterthur	Kunstmuseum

Notre gratitude s'adresse à :

Monsieur Ian Woodner, New York
et à toutes les personnes qui ont préféré garder l'anonymat

Sommaire

Jacques Chaban-Delmas
11 Avant-propos

Gilberte Martin-Méry
13 Introduction

René Huyghe
17 Redon le voyant

Robert Coustet
25 Odilon Redon et Bordeaux

37 Biographie d'Odilon Redon

41 Planches couleurs

61 Catalogue
65 Fusains
95 Eaux-fortes
99 Lithographies
139 Peintures et Pastels
140 Copies
142 Portraits
146 Paysages
157 Compositions
179 Fleurs
189 Pastels
202 Dessins et Aquarelles
228 Art décoratif

234 Hommage à Rodolphe Bresdin

251 Bibliographie
254 Expositions

259 Liste des expositions du « Mai », 1951-1985

A mon arrivée à Bordeaux, j'admirai l'ordonnance de la ville : le Palais Rohan, l'harmonie des façades de la Place Gabriel et des maisons le long des quais ; j'eus dès le premier instant la ferme conviction qu'il m'appartenait de faire revivre cette ville et son Siècle des Lumières mais en lui apportant le message du XXe siècle.

Bordeaux fut certes une cité de négoce, de par ses vins, ses bois, ses épices qui firent sa fortune au XVIIIe siècle, époque à laquelle, sous l'impulsion de grands intendants, les architectes l'embellirent de bâtiments civils et religieux. Ces hommes, par leur talent, en firent à la fois une métropole économique et une ville d'art.

Le visiteur étranger est toujours séduit par son urbanisme, mais il l'est aussi lorsqu'il pénètre dans d'élégantes demeures où le portrait de l'ancêtre ou du notable voisine avec des meubles rares ; n'est-il pas étonnant de retrouver ainsi sur de beaux lambris des œuvres de Lacour, Vernet, Pillement, Lonsing et aussi de Wertmüller qui, se trouvant à Bordeaux en 1789, date et signe un portrait d'un bouquet de fleurs tricolores.

Le jeune Delacroix a sans doute franchi à petites enjambées mon cabinet, celui du Préfet son père, pour revenir plus tard dans nos murs, en homme célèbre, honoré par nos édiles qui eurent le bon goût d'acquérir un des tableaux les plus célèbres de la peinture française : « La Grèce sur les Ruines de Missolonghi » : cette toile qui a déjà fait le tour du monde rejoindra en juin, Athènes, devenue capitale européenne de la Culture pour un été.

Odilon Redon que nous célébrons aujourd'hui avait une profonde admiration pour Delacroix ; il en parle dans ses écrits et ce n'est pas par hasard qu'il retourna aux sources de la couleur qui suscitait son enthousiasme, tandis que Goya, autre homme célèbre que Bordeaux sut retenir, lui inspira les plus beaux noirs, dont la série « Hommage à Goya » exécutée il y a juste cent ans ; elle appartient à notre Cabinet des Estampes qu'il faudra bien, lui aussi, mettre en valeur dans le futur musée des Beaux-Arts qui ne demande qu'à voir le jour.

Il semble que la lumière diffuse de nos cieux incertains ait attiré de nombreux peintres en cette fin du XIXe siècle : Manet s'attarda sur le port de la lune, planta son chevalet au bord du Bassin d'Arcachon ; Boudin ne se lassait pas de reproduire le port dans ses activités mouvantes ; il exécuta plusieurs toiles qui, à l'occasion du Centenaire de l'Impressionnisme, reparurent sur les cimaises de la Galerie des Beaux-Arts.

André Lhote et Albert Marquet, nés à Bordeaux, sont allés chercher inspiration et fortune ailleurs ; aussi, il y a trente ans, tenais-je à ce que de tels artistes appréciés de par le monde le soient dans leur ville, afin que nos compatriotes comprennent que des gloires sont passées près d'eux, que d'autres y passeront et qu'en toutes circonstances il ne faut jamais négliger de les retenir.

Depuis vingt ans, il en a été de même pour Redon, nous nous sommes enrichis de toiles, de pastels ou de dessins de qualité, mais peu d'œuvres se trouvent encore accessibles de nos jours ; elles sont convoitées par les

musées étrangers et actuellement par nos amis japonais. Aussi, ai-je le plaisir d'annoncer que la « Mer à Morgat », appartenant à une collection parisienne, devient propriété de la Ville et entre dans nos collections, à l'occasion de cette exposition à laquelle j'attache la plus grande importance.

Les propositions de nos Conservateurs ont toujours été suivies ; eux seuls savent mieux que tout autre ce qui convient à nos enrichissements. Un musée qui ne s'enrichit pas meurt. Il m'est agréable de souligner que depuis plusieurs années, le F.R.A.M. (Fonds Régional d'Acquisitions des Musées) aide financièrement les municipalités à acquérir des œuvres qui n'auraient jamais pu l'être sans d'importantes subventions. Que le ministre de la Culture Monsieur Jack Lang, en soit remercié. Sans le concours de l'État, le Boldini, le Braque, les dessins de Delacroix ou le Kokoschka ne seraient pas entrés au Musée. Il n'aurait pas été possible que la Ville seule renouvelle les efforts financiers de 1958, notamment pour Marquet.

Ce nouvel enrichissement en appelle un autre : des toiles et dessins de la Collection Arī et Suzanne Redon seront déposés au musée de sa ville natale. J'y vois la bonne entente entre Conservateurs des Musées Nationaux et ceux de province ; preuve que la décentralisation à laquelle je me suis attaché, depuis 1951, est en marche. Que tous ceux qui ont œuvré en ce sens soient félicités.

Aussi, il m'est agréable de dire combien cette exposition consacrée à l'un des plus grands visionnaires du monde moderne, me satisfait. Je sais qu'elle n'a pu se réaliser que grâce à des amitiés, voire même à des complicités entre responsables des plus belles collections et amateurs qui, connaissant le sérieux de nos expositions, savent depuis longtemps que la Galerie des Beaux-Arts est une case précieuse sur l'échiquier des manifestations internationales.

A tous les musées qui se sont séparés d'œuvres maîtresses, je désire exprimer ma gratitude, et saluer aussi les familles des premiers admirateurs d'Odilon Redon : sans le professeur Hahnloser à Berne, ou André Bonger à Amsterdam, sans Gabriel Frizeau à Bordeaux ou Gustave Fayet à Fontfroide, qui ont pressenti son immense talent et acquis très tôt des œuvres qui ont fait sa renommée, Odilon Redon n'aurait peut-être pas été le grand artiste que nous admirons aujourd'hui.

Je me réjouis du concours sans réserve apporté par la Direction des Musées de France et son Directeur, Monsieur Hubert Landais, par l'Association Française d'Action Artistique au Ministère des Affaires Extérieures, par son Président, Monsieur Louis Joxe, et Madame Catherine Clément, son Directeur.

Qu'il me soit d'autre part permis de remercier chaleureusement le baron Edmond de Rothschild qui s'attache à faire revivre, aux portes de Bordeaux, le domaine de Peyrelebade, grâce à qui nous entrons dans l'univers de Redon, avec une émotion toujours plus intense.

Jacques Chaban-Delmas

Introduction

Goya et Redon : quelle aventure mystérieuse que celle de deux génies qui ont marqué notre ville, terre d'exil pour l'un et pour l'autre, terre natale dont la lande médocaine reste inséparable de la création de ses noirs et de ses visions les plus fantastiques.

Goya, les Primitifs Méditerranéens, le Greco, les Caravagesques, quantité d'œuvres des XVIIe, XVIIIe, XIXe ou XXe siècles de Watteau à Fragonard, des Impressionnistes aux Cubistes et Surréalistes, de Braque à Picasso et Kokoschka (première exposition en France), aujourd'hui Redon, ont été présentés à Bordeaux et ont permis aux Bordelais de suivre et de comprendre les grands mouvements de la Peinture Européenne à travers de nombreux chefs-d'œuvre.

De cette période à la fois proche et lointaine, je m'aperçois que la Galerie des Beaux-Arts a reçu 7 102 œuvres dont 4 202 peintures, 2 900 aquarelles, dessins et sculptures appartenant aux Musées les plus célèbres ou à des collections souvent inaccessibles. Grâce à la présence de toiles exceptionnelles ainsi rassemblées, les Bordelais n'ont pas été privés de cette vie artistique, qu'ils étaient en droit d'attendre de leur Musée. Les expositions ont compensé ce qu'ils ne trouvaient pas dans la présentation de leur propre collection cependant si riche de 1 853 peintures, 600 sculptures, 3 000 dessins désormais informatisés et qui en dehors de prêts à l'étranger, demeurent pour leur grande majorité hélas, dans des réserves fort bien classées mais inaccessibles au grand public et où seuls les chercheurs ont accès. Ils sont nombreux à venir travailler sur des dossiers scientifiques consciencieusement tenus à jour. Chaque œuvre possède en effet une documentation sérieuse à la disposition de tous, pour les sujets de thèse ou de mémoire (4 ou 5 par année).

Dans la présentation de nos collections, des noms sont toujours privilégiés, du XVIe au XXe siècle : Titien, Rubens, Van Dyck, Magnasco, Largillièrre, Natoire et Chardin, Delacroix et Corot, Boudin et Renoir, Seurat ou Redon, Soutine, Lhote, Marquet, Matisse et Dufy, Bonnard, Valtat, Fries reçus récemment, Masson ou Rebeyrolle, sans oublier les enrichissements par certains achats : toiles de Kokoschka, Braque, ou de Boldini.

Odilon Redon occupe souvent sur nos cimaises une place de choix. Il aimait lui-même s'attarder dans notre Musée : il eut la révélation de la couleur devant nos Delacroix. Il se plut aussi à en copier deux, avant l'incendie du Musée des Beaux-Arts, vers 1870, ce qui nous permet aujourd'hui d'avoir une vision globale de cet admirable morceau de peinture que fut « La Chasse aux Lions ».

Au cours des dernières années, pour compléter des lacunes, plusieurs toiles d'Odilon Redon ont été acquises par le Musée : neuf peintures dont le célèbre *Char d'Apollon, Les Barques, L'Ange Déchu* ou un *Paysage de Venise* ayant fait partie de la célèbre collection de Gabriel Frizeau, amateur d'art éclairé, ami de Redon et de Gauguin qui eut même en sa possession le « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? » aujourd'hui au Musée de Boston » quatre pastels dont le *Profil de Femme* avec trois autres toiles provenant du legs Marquet et surtout le très rare et beau pastel *Saint Sébastien* acquis en 1980, avant qu'il ne sorte de France. Une série de cinq fusains et de quatorze gravures, eaux-fortes ou lithographies s'ajoute à cet ensemble qui fait du Musée des Beaux-Arts, l'un des rares Musées après le Petit Palais, le Louvre et aujourd'hui le Musée d'Orsay, à posséder autant d'œuvres de qualité de ce grand artiste.

Aujourd'hui, dans le cadre du Mai traditionnel, s'ouvre à Bordeaux, sa ville natale, une exposition qui se veut aussi complète que possible. Les Artistes Indépendants Bordelais avaient certes, à l'occasion de leur XIe Salon en 1938, organisé un « Hommage à Odilon Redon » avec le concours de la collection d'Arï Redon, qui avait consenti le prêt de 12 toiles à la demande de Gabriel Frizeau, mais depuis, aucune manifestation ne lui avait été consacrée. C'est la première fois que le Musée des Beaux-Arts organise une aussi importante exposition au moment même où le Palais de Tokyo vient de fermer ses portes sur la présentation de la Donation Arï et Suzanne Redon aux Musées Nationaux, et avant même que le Musée d'Orsay n'ouvre ses cimaises au XIXe siècle et ne soit inauguré en 1986.

Roseline Bacou, l'éminente spécialiste d'Odilon Redon à qui l'on doit l'exposition à l'Orangerie des Tuileries en 1956 et une monographie de l'artiste des plus complètes, vient d'établir avec beaucoup de rigueur l'inventaire de la donation du fils de l'artiste. Que ce soit des esquisses ou des toiles plus poussées, des croquis ou des dessins achevés, ces œuvres éclairent parfois d'un regard nouveau le geste du peintre au cours de ses promenades, de ses rencontres, de ses méditations.

Ces pages ont été pour nous un précieux enseignement pour comprendre la vie familiale de Redon à Bordeaux et ses séjours en Médoc, dans son domaine de Peyrelebade où nous sommes allés à sa recherche. Nous y avons retrouvé l'unité du lieu tel qu'il l'affectionnait dans son décor naturel ; les mêmes arbres bordent la mare aux reflets inchangés près de laquelle il cueillait les fleurs sauvages qui réapparaissent dans ses bouquets. Aussi avons-nous pu nous imprégner de tout ce qui fut son univers dans les deux premiers tiers de sa vie.

De cette donation, sont sortis quelques dessins pour la plupart inconnus du grand public, des paysages médocains rendus dans des toiles pleines de spontanéité et que nos amis bordelais apprécieront à leur juste valeur. Peut-être même quelques-uns, par la grâce de nos aimables collègues, iront-ils enrichir le fonds déjà assez exceptionnel du Musée des Beaux-Arts.

La donation et les œuvres appartenant aux collections nationales furent, ainsi que notre fonds, le point de départ de cette exposition que nous souhaitons aussi brillante que possible. Le projet était ambitieux et je ne remercierai jamais assez Roseline Bacou de l'avoir soutenu avec enthousiasme et amitié.

Nous avons alors sollicité Musées et collections privées qui, grâce à leur compréhension, ont accepté de se séparer des œuvres les plus représentatives d'Odilon Redon : 25 Musées et 14 collections ont répondu à l'appel de la ville de Bordeaux.

Parallèlement aux Musées d'Europe, les Musées des États-Unis sont riches de toiles de Redon : il restait à les faire venir...

Une heureuse rencontre avec le baron Edmond de Rothschild sur le vignoble de Peyrelebade qu'il fait revivre avec tant de bonheur, nous a permis de réaliser le souhait de faire revenir sur la terre natale de Redon, des œuvres qui n'auraient pu être présentées à Bordeaux, sans sa générosité et celle de sa Fondation à New York. Qu'ils en soient grandement remercié.

Je ne saurais oublier le Directeur des Musées de France, Monsieur Hubert Landais, Monsieur Michel Laclotte, Inspecteur Général des Musées de France, Conservateur en Chef des Peintures au Musée du Louvre, Mademoiselle Roseline Bacou, Conservateur en Chef du Cabinet des Dessins, qui nous fait comprendre le passage des noirs à la couleur dans un texte original sur des images d'Alain Danvers, Monsieur Jean Coural, Administrateur du Mobilier National, Madame Laure Beaumont, Conservateur en Chef de la Bibliothèque Nationale, Madame Thérèse Burollet, Conservateur en Chef du Petit Palais, Madame Catherine Clément, Directeur de l'Association Française de l'Action Artistique, mes collègues et amis français et étrangers, M. Ian Woodner, les amateurs qui ont préféré gardé l'anonymat et à qui j'adresse ma gratitude.

Que soient aussi chaleureusement remerciés Monsieur le Professeur René Huyghe de l'Académie Française, Président du Conseil des Musées, qui a bien voulu honorer notre catalogue d'une préface qui replace Odilon Redon dans une optique nouvelle, et Robert Coustet qui s'attache à présenter Redon à Bordeaux.

Enfin, qu'il me soit permis de dédier cette exposition exceptionnelle à Jacques Chaban-Delmas pour la confiance qu'il n'a jamais cessé de me témoigner.

Gilberte Martin-Méry

Au moment où le catalogue est sous presse, onze tableaux de la Donation Ari Redon entrent dans les collections du Musée des Beaux-Arts. Il s'agit des numéros 105 - 109 - 122 - 120 - 160 déjà inscrits au présent catalogue auxquels s'ajouteront 4 toiles et 1 pastel.

Redon le voyant

Il est rare qu'une époque reconnaisse les hommes qui la dépassent : elle se complaît plutôt à admirer ceux qui lui renvoient, flattée, sa propre image, – le reflet des modes en cours. Ainsi commençons-nous seulement à mesurer les vraies dimensions d'Odilon Redon.

Qui, comme lui, a su, depuis un siècle, dominer notre temps, loin des principes et des doctrines dogmatiques, panneaux indicateurs des grandes orientations suivies par la foule (et même par les élites) ? Qui a su, comme lui, percevoir lucidement les entraînements contemporains et leurs lacunes consécutives, œuvrer ainsi à rétablir l'équilibre humain compromis ? Cette prise de conscience et cette compensation appartiennent d'ordinaire au futur seul et nécessitent le recul des générations suivantes : miraculeusement, Redon, avec un instinct infaillible, a anticipé sur leur tâche et, sans être compris de ses contemporains, voire encore de notre siècle, il a travaillé de toute son intuition à rétablir un art et un homme reconquérant leur plénitude. A peine commençons-nous à mesurer aujourd'hui son ampleur de voyant. La présente exposition, organisée avec sa maestria coutumière par Gilberte Martin-Méry, arrive à l'heure où il devient possible d'esquisser cette stature.

Redon appartient strictement à la génération des Impressionnistes : il est né — qu'on y songe — la même année que Monet, en 1840, un an seulement après Sisley ou Cézanne et un avant Renoir, Morisot, Guillaumin... et pourtant il laisse loin derrière lui la révolution qu'ils accomplirent ; il voit déjà bien au-delà.

Le précurseur de l'Art moderne

Certains contemporains l'ont rattaché alors au Symbolisme, dans le sillage de Gustave Moreau. Redon, si dès ses débuts il apprécia le défi que Moreau jetait à son époque (« on était en plein naturalisme alors[1] ») et l'impulsion qu'en ce sens il lui donna, se distingue cependant de lui (« Comme nous sommes différents, Moreau et moi ! »). Il sent, en effet, en son aîné l'impossibilité de conjurer un académisme tenace, où les personnages « restent figés dans une sorte de rhétorique de l'optique », qui a sa beauté en soi, certes, mais qui est à cent lieues de la révolution plastique accomplie par Redon lui-même. C'est que le Symbolisme, s'il récusa le matérialisme imposé par la Bourgeoisie, bascula, en contre-

1. Les citations sans référence spéciale sont extraites de « A soi-même ».

partie, sur le versant de la Littérature. Or Redon réfuse toute règle collective, toute pression extérieure : l'Art doit être, au contraire, l'expression la plus authentique, la plus indépendante, mais la plus communicative, du secret intérieur de l'artiste, de son être propre et unique. Il ne peut donc se soumettre platement au monde extérieur pour le copier, comme le préconisent le Réalisme et ses suites, ni aux règles conventionnelles pour les appliquer, comme le veut l'enseignement académique, mais pas davantage à des concepts littéraires, comme le firent les symbolistes. L'Art, pour lui, est l'expression d'une âme particulière, de sa vision et de ses songes propres, d'un individu qui livre son unicité aux autres pour les enrichir.

N'est-ce pas la porte ouverte au grand mouvement qui allait créer l'art moderne proprement dit, par la liberté et l'expression de l'individu ? Redon ne fonde-t-il pas ainsi le courant qui, par les Indépendants, dont il fut choisi comme Président en 1884, s'exprima dans le groupe des Nabis d'abord (Maurice Denis, dans son « Hommage à Cézanne » fait de Redon leur aîné, leur maître, un intercesseur entre eux et le révolté d'Aix) ; il s'exprima un peu plus tard par celui des Fauves (Redon a apprécié très vite Matisse, Van Dongen, etc.) ou des Expressionnistes nordiques ; ceux de Belgique l'invitèrent à Bruxelles, dès 1890, à l'Exposition des XX, puis à la Libre Esthétique, qui leur succéda de 1893 à 1914 ; quant à la Hollande, elle lui fournit ses premiers vrais amateurs, tel André Bonger, qui était devenu le beau-frère de Théo Van Gogh.

Quand Redon écrivait « Il faut se sentir vivre en dedans, au milieu des merveilles du monde externe. Je ne vois que cet acte, cette prière », il formulait ce refus de la vague qui avait porté les Impressionnistes vers les fêtes lumineuses de la réalité visible ; cette vague, maintenant, se retournait vers la source intime de l'individu s'affirmant en face du monde et des autres. Et c'est par là que Redon est précurseur du fauvisme comme de l'expressionnisme.

Mais si Redon a fourni une justification et une impulsion à cette première phase de l'art moderne, il portait aussi en lui les germes de la seconde, celle qui, du Cubisme à l'art abstrait, allait donner le pas à la formulation du langage plastique. De celui-ci, il ressent vivement l'autonomie : il se refuse à en faire, comme les Impressionnistes, un instrument de la « reproduction directe de la réalité ». Il se veut organisateur de ses moyens d'expression ; il entend exalter leur vie propre : il l'affirme d'emblée, dès son compte rendu du Salon de 1868 et il expérimentera tour à tour, dans la première partie de son œuvre, consacrée au dessin et aux « noirs », l'autonomie de « la ligne abstraite » (c'est lui qui emploie le terme), — puis, dans la seconde phase, les ressources propres de la couleur, qu'il déploie alors librement. Dans ses notes rectificatives à l'article qu'Emile Bernard lui avait consacré en 1904, notes dont on doit la publication à Roseline Bacou en 1956[2], il y

2. Dans le tome 1, pp. 274 sqq. de son remarquable « Odilon Redon », Pierre Cailler éd. Genève.

revient à plusieurs reprises :il n'entend pas s'abandonner à ses forces obscures ou passives ; « la plus vive clairvoyance m'est nécessaire, à toutes les minutes, passionnées ou non de ma gestation » ; ou encore : « ma volonté est toujours présente ». Le peintre doit « avoir toujours présent le sens et la clairvoyance de ses dons » ; pourquoi ? parce que — voici la notion nouvelle affirmée — il vise les « inventions plastiques » ; il se veut « compositeur » (c'est J. Rivière qui le rapporte dans une lettre du 18 février 1907).

Mais, en même temps, Redon se gardera bien de l'excès où peut entraîner cette recherche plastique, lorsqu'elle est trop raisonnée, trop exclusive. Il le précise clairement : « Mes dessins inspirent et ne se définissent pas. Ils ne déterminent rien. Ils se placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé ». Aussi se rétractera-t-il quand il verra apparaître le Cubisme, « né de trop d'analyses dans Byzance ». Il voit bien, en 1912, dans sa lettre à G. Frizeau, du 27 septembre, que « la peinture » doit rester « saine et naturelle... vraie... bien au-delà des formules » ; il aspire même à « une bonne invasion de sauvages » pour la remettre dans la bonne voie. Et si certaines de ses œuvres tardives, telles « Jeux de couleurs » ou « Au fond de la mer » confinent, par une étrange prescience, à la seconde vague, dite lyrique, de l'abstraction, il ne saurait s'abandonner à ce flux incontrôlé.

L'ampleur de son art inclut donc tous les possibles et c'est ainsi qu'on a cru trouver en lui l'esquisse des divers mouvements qui, en se succédant, ont constitué la trame de l'art moderne, qu'il s'agisse des équivalences allusives du Symbolisme, de l'affirmation des droits de l'individu subjectif du Fauvisme et de l'Expressionnisme, de la valeur autonome de la ligne ou de la couleur, que le Cubisme et l'Abstraction poussèrent à l'extrême limite, mais encore de la plongée compensatrice au cœur de l'inconscient, que le Surréalisme préconisera ensuite.

Redon a tout esquissé et même tout énoncé, mais sans jamais succomber à l'excès unilatéral systématique qui déséquilibrerait l'art et entamerait la plénitude humaine de l'artiste. Ainsi préface-t-il tout l'art moderne, mais il le dépasse ; c'est seulement aujourd'hui avec le recul des années dont nous bénéficions que nous pouvons mesurer combien il incluait déjà les possibles ultérieurs, mais corrigeait d'emblée leur excès systématique, dont nous avons tant souffert.

La plongée dans l'Inconscient

Cela est particulièrement notable avec le Surréalisme, qui a pu désigner en Redon son précurseur, son annonciateur, avec une insistance justifiée. Faut-il y revenir ? Il se distinguait d'emblée du Symbolisme, tout en partageant son recours à la puissance évocatrice des images, débordant la zone lucide de l'explicite ; mais, récusant toute gestation trop littéraire, il allait directement à la seule source valable : l'inconscient,

dont il se fit, lucidement, le premier traducteur direct. Dès les premières pages de cette auto-analyse qu'il a poursuivie dans ce livre étonnant qu'est « A soi-même », il s'est montré, adolescent, comme « un être flottant, contemplatif, tout enveloppé de ses rêves » et ce sont ses rêves qu'il va laisser émaner de lui dans sa première « Suite », publiée en 1879, au point qu'il l'intitule « Dans le rêve ». Et il a été les chercher à leur source obscure, se faisant, pendant toute la première phase de sa carrière, le chantre de « la Nuit ». Précurseur de la psychanalyse, il chercha à travers le Rêve la descente dans l'inconscient, pour y forer la source de son inspiration. Dans sa lettre bien connue à Mellerio, il énonçait, déjà en 1898, qu'en art « tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient ». Ce n'est donc pas sans raison que les surréalistes ont pu le revendiquer. Toutefois, évoquant, dans une lettre à Bonger, en 1903, la nécessité de s'ouvrir à l'inconscient, à « l'Invisible », il précisait que, s'il avait « traité avec beaucoup d'égards ce mystérieux agent de l'art », ç'avait été « avec une imperturbable clairvoyance toujours présente », une « pleine lucidité » de sa « présence » ; ses révélations, ses « surprises », note-t-il, « je les ai conduites et menées... selon des lois d'organisme d'art, que je sais, que je sens ». Il entend maintenir « la plus vive clairvoyance... même quand il se livre à la venue de l'inconscient ! »

Ainsi lègue-t-il à l'avenir toutes les initiatives qui traceront le cours de l'art moderne, mais en veillant à leur complémentarité, que notre siècle, lui, ne saura susciter que par bascules successives.

Le Voyant de l'Avenir

Arrivé là, où notre siècle est enfin parvenu et où sa quête semble arrêtée, comme épuisée par ses cahots alternés, Redon est-il arrivé, lui, au bout de son parcours ? Que non ! Il a su encore s'épanouir dans la révélation de ce que nous continuons à chercher en tâtonnant. Dans un livre, encore sous presse au moment où j'écris ces lignes, et qui s'intitulera « Les Signes du temps et l'art moderne », j'ai tenté d'interroger l'âme contemporaine, à travers les images parfois obsédantes, nées de l'imagination des artistes, sous la pression des inquiétudes, des angoisses ou des aspirations de notre temps. Je me suis alors aperçu avec stupéfaction qu'à lui seul, Odilon Redon les avait toutes esquissées, mais qu'il anticipait au surplus sur les aspirations neuves que l'on peut seulement commencer à déchiffrer chez les plus jeunes artistes contemporains.

Dans la première phase de son œuvre, vouée à la Nuit (rappelons que c'est le titre de son album de 1886) et au rêve qui s'y éveille, il a préludé à l'inquiétude traduite par l'art moderne devant les signes annonciateurs d'une société glissant à sa perte. Les sujets qui hantent alors son imagination esquissent ceux-là même par quoi se traduira bien plus tard cette inquiétude. C'est avec lui, par exemple, que change de sens la

fenêtre, à laquelle je consacre un chapitre entier du livre en question : elle est encore ouverte sur le plein air, le soleil, la joie de vivre tant que se prolonge le sillage de l'Impressionnisme et de ses clartés, de Bonnard à Matisse ; mais elle se ferme ensuite ; elle fait place à la porte close, à la grille, à l'issue obturée, à l'espace qui apparaît barré jusque dans l'art abstrait (de Hartung ou de Kleine à Hantaï). Or, déjà dans Redon, elle est porteuse de cette angoisse, dès la phase des « Noirs » au fusain ; mais elle évoluera plus tard vers des clartés de vitrail, annonciatrices de la seconde phase. Vers 1880, « Dans l'angle de la fenêtre », un homme, accablé, venant de l'extérieur où règne la pénombre, frappe au carreau « derrière la grille », ainsi que l'énonce un autre titre. Ailleurs, un noyé flotte, le visage aux yeux clos émergeant seul de l'eau ténébreuse : dans le ciel, le disque du soleil est obturé presque complètement par un astre opaque et noir. De page en page surgissent la « Folie » au regard dilaté, mais vide, poignant de tristesse, de même que les têtes décapitées aux paupières fermées à jamais d'« Orphée », des « Martyrs », de « Saint Jean »... Le « Sommeil » de 1889, où la main obture les yeux, est inspiré par des vers significatifs :

« Là-bas au pays noir que nul chemin ne longe,
Idole que vois-tu, loin du morne soleil ? »

« Les Yeux clos », n'est-ce pas le titre, en 1890, du pastel du Louvre ? Les yeux ne savent plus s'ouvrir, si ce n'est sur les ténèbres.

Mais il va déjà au-delà de ce stade, car, bientôt, s'annonce la mutation inaugurant sa deuxième phase, mise sous le signe de la lumière et de la couleur. Le fusain fait place au pastel, qui va désormais triompher. Alors, confie Redon, « j'ai su, avec les yeux ouverts plus grandement sur les choses, que la vie que nous déployons peut révéler aussi de la joie ». Déjà, en effet, la dernière litho noire de son ultime album montre « Une femme revêtue de soleil ».

De même que, dans la fenêtre, le vitrail éveille ses clartés, dans les sujets une nouvelle symbolique se fait jour et s'affirme progressivement : le monstre, le serpent Python, meurt sous les coups de Phoebus-Apollon aussi bien que de saint Georges ; Redon renoue ainsi avec les thèmes que cet immense précurseur que fut Delacroix, dont il s'est toujours ardemment réclamé, avait déjà formulés de tout son instinct.

Alors s'élève la revendication de l'Ame, de l'Esprit, ressuscités des ténèbres matérielles. La beauté radieuse de Vénus naît de la coquille qui l'enfermait ; Pégase, d'abord foudroyé, parallèlement à l'« Ange déchu », le fusain de 1871, ou l'« Homme ailé » tombé, de 1872, se cabre et s'apprête à prendre son essor. De même, Phaeton, jeté au gouffre pour avoir tenté de conduire le char du Soleil, fait place maintenant à Apollon et à son Quadrige triomphant, maintes fois répété et dont les chevaux, de plus en plus dressés, reprennent, mais en l'accomplissant, l'envol de Pégase vers la source lumineuse. Dans la « Tentation » de 1896, le char roulait encore à l'abîme. Maintenant l'Hydre est terrassée et l'élan devient presque vertical.

La portée de ce thème, qui désormais le hante, il l'avait d'abord perçue devant le plafond de son maître spirituel, Delacroix, à la galerie d'Apollon au Louvre. Qu'y voyait-il ? « C'est, écrivait-il dès 1878, le triomphe de la Lumière sur les ténèbres. C'est la joie du grand jour opposée à la tristesse de la nuit et des ombres et comme la joie d'un sentiment meilleur après l'angoisse ». Et par quoi est-il provoqué ? Il le dit, à quelques pages de distance, par « l'irradiation suprême de l'esprit ».

Cette montée irrésistible, qui donne son sens à sa vie propre, comme à la Vie, il l'avait préparée, dès ses premières œuvres, par la hantise de l'Arbre et de sa lente poussée ascendante ; il s'y attachait dès ses primes dessins de jeune homme à Peyrelebade, la maison de famille ; il s'efforçait déjà, dans les fusains, à le montrer tendu vers l'épanouissement de son sommet ; dans sa litho de 1891, le « Jour », l'arbre apparaissait par la baie d'une fenêtre, qui s'ouvrait dans une pièce ténébreuse, et cette baie était obturée encore par des barres. Mais, plus tard, ce sera « L'Arbre en fleurs », celui qui vers 1904 s'épanouit sur la « Méditation de Bouddha » ; c'est le temps où se multiplient les « Natures-mortes de fleurs », parfois significativement associées à la « Méditation » d'un profil féminin (1899), ou aux Papillons, ces fleurs volantes...

Ainsi la lumière et la couleur, d'abord récusées quand, dans l'Impressionnisme, elles n'étaient encore qu'un aspect renouvelé de la réalité physique, ressurgissent, rédimées : en effet, elles ont pris maintenant leur vraie portée, puisqu'elles sont associées à la montée du monde spirituel. N'est-ce pas le sens ultime d'une des versions du « Char d'Apollon », celle qu'avait acquise, en 1910, Gustave Fayet ? Le dieu est emporté par ses chevaux cabrés jusqu'à la verticale, vers l'azur du ciel ; il traverse les dernières nuées qui se dissipent et il apparaît à demi enfoui dans un amoncellement floral.

N'est-ce pas parallèlement l'illustration du sens profond de l'Art, qui, né spontanément de l'imagination, est en prise directe sur les pulsions de l'inconscient ? Mais les images qui émanent de cette source doivent être, énonce-t-il, « conduites et menées, ces surprises, selon des lois d'organisme d'art que je sais, que je sens, à seule fin d'obtenir chez le spectateur toute l'évocation, tout l'attirant de l'incertain, sur les confins de la pensée ». Tout est exprimé là : la primauté du monde intérieur, cherché jusque dans ses profondeurs obscures et spontanées, mais pour être traduit dans le langage qui lui est propre, déjà dans le rêve : celui des images ; c'est ce langage que l'artiste maîtrise, ordonne et mène à la beauté. Ses révélations doivent être poussées à la frontière de la lucidité, mais sans pourtant compromettre celle-ci dans un système intellectuel de pensée rationnelle qui les dénaturerait en les systématisant.

Si Odilon Redon s'est révélé le précurseur de tous les mouvements par lesquels le XXe siècle a fait contrepoids au réalisme développé par le positivisme borné du XIXe siècle, l'heure approche sans doute où Redon va être enfin compris dans sa plénitude. Il semble à de nombreux signes que la génération qui monte, pour effectuer la relève, voie plus loin que

ces solutions partielles : entières et exclusives, donc bornées, elles ont marqué les épisodes successifs de ce qu'on peut appeler « l'art moderne ». Mais n'entre-t-il pas déjà dans le passé ?

Le langage de l'âme

Après la cassure spasmodique de 68, les jeunes générations peuvent sembler encore indécises à certains : c'est qu'elles entament une prise de conscience plus plénière des problèmes posés par le XIXe siècle. Celui-ci, dominé par l'esprit positif et le rationalisme exclusif de la bourgeoisie, a déséquilibré l'homme parce qu'il a méprisé, étouffé, nié une part immense de son être : la vie intérieure, l'échelle des valeurs subjectives, éprouvées et vécues seulement dans notre être intime. Redon disait : « Il faut se sentir vivre en dedans, au milieu des merveilles du monde externe. Je ne vois que cet acte, cette prière ».

Tous les moyens auxquels les « modernes » ont eu recours successivement pour remédier à cette partialité ont été esquissés par Redon. Tous, sauf cette pratique exclusive, frénétique, de la négation à laquelle ont abouti les ultimes mouvements par lesquels s'est épuisé l'art moderne, aujourd'hui placé dans une impasse. Redon, lui, de tout son instinct, s'est refusé à ce découragement final. Il a été plus loin, il a ouvert la voie où cherchent aujourd'hui à s'engager tant de jeunes déçus : celle de la redécouverte des valeurs spirituelles, de l'aspiration à surmonter la dictée extérieure passive des réalistes, mais aussi la fuite vers les impasses fragmentaires dont on atteint vite le fond, — la conviction enfin que la vie trouve son sens dans un dépassement exigeant et incessant, menant aux lumières révélées par l'esprit. Il savait que ces lumières se situent bien au-delà de celles du monde extérieur, exaltées par l'Impressionnisme, comme au-delà de celles de l'intellect rationnel, auxquelles a succombé le vertige esthétique de notre temps. C'est cela qu'il a exprimé par la hantise de l'envol de Pégase, d'Apollon, quittant le plan positif du sol, fusant avidement vers l'altitude, quêtant la plus haute clarté. Une destination dont on sent l'attraction, mais dont on ne sait pas ce qu'elle est et où elle mène...

Cette attraction qui nous entraîne toujours plus loin que nous-mêmes, Redon l'a sentie ; il a même perçu que l'évolution toute entière n'est que l'amorce de cette montée à travers les millénaires et que l'homme, à sa pointe, en est aujourd'hui responsable. Initié très tôt par son ami le botaniste Clavaud aux mystères de la Nature, à ceux de l'infiniment petit, il a deviné qu'« une chaîne d'êtres ininterrompue relie les cercles de la Création », même si « la transition entre la vie végétale et la vie animale nous échappe — comme entre la vie animale et la vie divine ». Avec profondeur, il a perçu que, par les lois même de la Vie, nous sommes « conduits par des chemins obscurs vers d'autres lumières,

toujours et constamment renouvelées... vers des clartés de l'esprit plus hautes et plus belles... »

Il formulait là, en « voyant » ce qui doit être l'élan, la revendication de notre temps détourné, — ce qui devrait toujours être le programme de l'homme. Par-delà les engouements et les trouvailles d'époque, Redon a su pressentir notre vérité fondamentale et éternelle. Là est sa vraie grandeur.

René Huyghe
de l'Académie Française

Odilon Redon et Bordeaux

Il serait abusif, absurde même, de prétendre faire d'Odilon Redon un peintre régional. Certes, il a existé, au siècle dernier, une école bordelaise de peinture, vivante, qu'il a fort bien connue. On ne saurait, pourtant, l'y rattacher sans tomber dans le ridicule inhérent à la plupart des tentatives de récupération. Mais Redon, qui toute sa vie s'est interrogé sur le problème des origines, fut un passionné des thèses de Lamarck et de Darwin. Trop subtil, trop spiritualiste surtout, pour accepter pleinement le déterminisme de Taine, il n'était pas moins persuadé de l'influence du « milieu » sur la formation de la personnalité. Dans ses *Confidences d'artiste*, il reconnaît que l'art obéit à des « lois secrètes » et qu'il « participe aussi des événements de la vie ». Pour cette raison, il s'est penché attentivement sur son enfance et il a recherché dans son souvenir l'empreinte laissée en lui par les paysages dans lesquels s'est formée sa sensibilité. S'il est vrai que sa carrière s'est déroulée dans le milieu parisien, si c'est dans des expositions à l'étranger que sa notoriété s'est affirmée, il n'en est pas moins resté un Bordelais véritable. Il se souviendra toujours avec émotion de son enfance bordelaise : « Ah ! ce bon Bordeaux ! écrira-t-il à un ami. J'y ai passé les heures à jamais perdues de mon adolescence, âge béni, chaque printemps, je tressaille au souvenir de ce qu'il était là-bas. »

Le nom de *Redon* est ancien dans la région aquitaine et la famille d'Odilon était depuis plusieurs générations fixée dans le faubourg Saint-Seurin de Bordeaux. Son père Bertrand, était revenu s'y établir après un séjour en Amérique du Nord qui lui avait permis de refaire sa fortune. Nous ignorons pour quelles raisons les Redon étaient installés, au moment de la naissance d'Odilon, au 24 de la rue Neuve Saint-Seurin (aujourd'hui 31, rue Fernand-Marin) dans une maison d'une apparence bien modeste et, semble-t-il, mal adaptée aux habitudes de vie d'une famille bourgeoise. La façade, sans caractère, ne se distingue des demeures voisines que par son exceptionnelle pauvreté. Dans une ville où la moindre « échoppe » présente quelque ornement, une telle discrétion est notable, d'autant qu'elle est confirmée par la disposition intérieure. Au rez-de-chaussée, le couloir ouvre sur le salon éclairé par une fenêtre donnant sur la rue et qui communique avec une petite salle à manger prenant le jour sur une courette ; de l'autre côté du couloir, une étroite cuisine, et un escalier qui conduit aux deux chambres de l'étage ; l'ensemble est agrandi par deux pièces, basses de plafond et se commandant l'une l'autre, installées dans l'attique. Nulle trace de luxe,

pas même une de ces cheminées soignées, habituelles dans les maisons bordelaises. Sans doute n'était-ce là qu'une installation d'attente. Les Redon déménagèrent pour les allées Damour, toutes proches, où, d'ailleurs, Odilon était persuadé qu'il était né. Cette maison a disparu sans laisser de traces. Etant donnée sa situation privilégiée en bordure d'une vaste place plantée d'arbres et face à la basilique Saint-Seurin, tout permet de supposer qu'elle avait meilleure allure et qu'elle correspondait mieux aux besoins de la famille.

Le quartier Saint-Seurin restait, au milieu du XIXe siècle, un faubourg à demi-rural. Comme dans un village, les habitants avaient conservé un esprit de clocher. Des légendes tenaces circulaient encore. On disait que dans l'ancien domaine de Vives, tout proche, il y avait une maison hantée que l'on appelait le Château du Diable. La vie du quartier gravitait autour de l'antique basilique. Les ombrages des allées Damour (comme beaucoup, Redon orthographiait, à tort, allées d'Amour), s'étendaient à l'emplacement d'un cimetière où reposaient les restes des premiers chrétiens bordelais. L'église elle-même, avec son architecture hybride, avait de quoi étonner une imagination enfantine. Odilon a rapporté qu'à l'époque de sa première communion, il avait traversé une crise de ferveur religieuse et qu'il fut, en ce temps-là, « le visiteur radieux des églises ». Quel autre sanctuaire pouvait mieux nourrir ses élans que

Léo Drouyn
Porche de Saint-Seurin de Bordeaux
Eau-forte, 1846
(Bordeaux, Archives municipales)

celui de sa paroisse ? Il pouvait y voir, sous les arcades du vaste porche latéral, un peuple pétrifié et hiératique de statues de saints parés d'étranges attributs. Pour entrer dans l'église, il lui fallait passer sous les voûtes lourdes et basses d'un narthex où, presque à hauteur du regard, les chapiteaux présentaient des entrelacs bizarres qui emprisonnaient des figures monstrueuses. A l'intérieur, on était saisi par l'ampleur du vaisseau, sa lumière diffuse, les recoins ombreux des chapelles. L'une d'entre elles, minuscule et enfoncée dans le sol, comme un caveau, abritait l'image de Notre-Dame de la Bonne Nouvelle, éclairée par la lueur des cierges toujours renouvelés par la piété populaire. Mais le plus impressionnant était la crypte. Par un étroit escalier aux marches usées, on s'enfonçait jusqu'à la chapelle souterraine. Deux files de colonnes courtes, sommées de chapiteaux mal dégrossis, portaient les voûtes sous lesquelles se dressait le sarcophage de saint Fort. Chaque année, au printemps (16 mai), les mères pieuses conduisaient leurs enfants sur le tombeau du saint qui leur transmettait sa force et garantissait leur santé. Il est impossible que le jeune Odilon qui fit sa première communion à Saint-Seurin ne soit pas descendu dans la crypte. Il ne peut avoir ignoré des rites et un folklore de quartier encore très vivants et bien faits pour alimenter les rêveries d'un enfant impressionnable et imaginatif.

La ville de Bordeaux conservait, au milieu du XIXe siècle, un pittoresque auquel les voyageurs, Victor Hugo comme Théophile Gautier, étaient sensibles et qu'elle a perdu depuis. Les dessins de la donation Suzanne et Arï Redon, ignorés jusqu'ici, nous prouvent que Redon y fut attentif. Il représenta avec une précision d'architecte la tour Pey Berland, clocher gothique isolé de la cathédrale Saint-André, alors dépourvue de sa flèche ; il perçut le côté villageois et triste de certains quartiers du « vieux Bordeaux » (peut-être la rue des Douves ?) dont il représenta, aussi, les toitures de tuiles, hérissées de cheminées, guidé en cela, par les conseils de Bresdin qui lui recommandait, en 1864 : « Voyez ce tuyau de cheminée... si vous avez la force de le bien observer et de le comprendre, imaginez le sujet le plus étrange, le plus bizarre, s'il est basé et s'il reste dans les limites de ce simple pan de mur, votre rêve sera vivant. » Sur une pochade montrant deux barques amarrées, on devine, à l'arrière-plan, les arches du Pont de pierre et les hauts combles du Grand Théâtre.

Plus importantes et bien connues parce qu'il en a lui-même beaucoup parlé, restent les impressions laissées par la maison et par les paysages médocains. Comme beaucoup de bourgeois bordelais, Bertrand Redon avait acheté une propriété dans le Médoc. Situé sur la commune de Listrac, le domaine de Peyrelebade était un « cru bourgeois » dont les vignes produisant, bon an mal an, 70 à 90 tonneaux d'excellent vin rouge jouxtaient le célèbre château Clarke. Dans *A Soi-Même* Redon évoque longuement le « manoir » de son enfance, écartant par modestie le mot de « château » habituellement utilisé en Bordelais mais qui aurait pu sembler prétentieux à ceux qui ne connaissent pas les usages locaux. En effet, Peyrelebade n'était qu'une

Maison de Redon à Peyrelebade
(d'après une photo ancienne)

grosse maison de maître, typiquement médocaine, en pierre avec un toit de tuiles. Elle alignait trois baies en façade et ne s'élevait que d'un étage. A l'intérieur, l'escalier avait une rampe en bois tourné dont Redon a laissé un croquis. La qualité de la demeure était signalée, surtout, par l'ampleur des communs, granges et chais nécessaires à l'exploitation viticole. Ils formaient une cour fermée par un assez beau portail de pierre. A l'arrière, s'étendait un jardin d'agrément, le parc, selon la terminologie locale, dans lequel Mme Redon avait fait planter des essences exotiques. Il était clos de murs. Tout au fond, un portail bas donnait accès aux prairies environnantes et au petit étang bordé de peupliers et de saules.

Si la maison a été démolie, les communs naguère écroulés ont retrouvé leurs toitures ; à nouveau, ils abritent la lente maturation du vin à laquelle Redon était si attentif. Dans le jardin abandonné, quelques

maigres palmiers achèvent de mourir mais on peut espérer y voir renaître, un jour prochain, les fleurs qui ont fait la célébrité du peintre. Les piliers de pierre du portail ouvrent, comme par le passé, sur des vignes nouvellement plantées et mieux tenues qu'au siècle dernier. Surtout, subsiste ce qui fut la source d'inspiration privilégiée de l'artiste : les arbres, la lande et le ciel.

« Un vieux pan de mur, écrit Redon, un ciel, un vieil arbre, un certain horizon peuvent être la nourriture et l'élément vital d'un artiste : là où il a raciné. » Le fait est que, du paysage médocain, il n'a pas retenu les vignes et qu'il a privilégié, au contraire, les aspects désolés des friches et des landes d'où jaillissent, isolés et superbes sur le ciel mouvant, de très vieux et puissants arbres. Les « études pour l'auteur », précieusement conservées dans son atelier, et que la donation Suzanne et Arï Redon vient de révéler au public, sont l'exacte traduction en peinture des beaux textes dans lesquels il évoque, avec des accents prémauriaciens, « ces lieux déserts et le bruissement harmonieux des pins sous le vent du large, et les bruyères, et le silence et l'admirable éclat de la lumière dans le ciel clair... ». Les solitudes romantiques du Médoc, les vieilles légendes qui peuplent les forêts de gnomes et de sorcières, ont constitué un répertoire d'impressions, de souvenirs et d'images qui ont nourri l'inspiration des « noirs ». Dix-sept ans après la vente de Peyrelebade — et deux ans avant de mourir — il revint encore au pays de son enfance et il écrivit à son ami le docteur Sabouraud pour lui faire part de son émotion : « Par une belle lumière et un beau soleil, je suis parti vers le Médoc, à l'heure des vendanges. Je m'en félicite, car n'y étant plus, j'ai tout compris des origines fatales de l'art si triste que j'y ait fait. »

Peyrelebade est donc à la source directe d'une partie importante, sans doute la plus originale, de l'œuvre de Redon mais le Bordeaux dans lequel il a vécu son adolescence a joué, aussi, un rôle considérable dans sa formation et dans le développement de sa personnalité artistique. Nous ne savons pas grand-chose de Stanislas Gorin, son premier maître. Une sorte de fatalité s'est acharnée à faire disparaître le souvenir de cet artiste malheureux. Élève d'Eugène Isabey et d'Héroult, il s'était spécialisé dans l'aquarelle et un voyage en Angleterre lui avait permis de prendre un contact direct avec les modèles du genre. Il avait connu, à Bordeaux, aux alentours de 1850, quelques succès lorsque la ville avait acheté, pour le musée, son *Embarquement d'Abd-el-Kader* et qu'il avait été élu à l'Académie bordelaise. Puis, à la suite d'obscures querelles locales et de calomnies, il avait subi revers professionnels et insuccès ; des malheurs domestiques avaient achevé d'accabler son « existence maladive », ainsi qu'il le disait lui-même. Mais Gorin savait expliquer « en poète » les toiles de Delacroix du Musée de Bordeaux et il encouragea son élève à les copier et à les « décomposer ». Réfractaire à tout enseignement dogmatique, Redon rendit un chaleureux hommage, dans ses *Confidences d'artiste,* à celui auquel il reconnaissait devoir les « premières poussées

de (son) esprit, les meilleures sans doute, les plus fraîches, les plus décisives. » Il copia ses aquarelles et ne dédaigna pas de les présenter au public bordelais aux neuvième et dixième expositions de la Société des Amis des Arts (1860 et 1861).

Gorin encouragea Redon à quitter Bordeaux car, lui écrivait-il « quoi que l'on dise, on y étouffe le talent ». Redon put le croire lui dont les premiers envois aux expositions locales furent sévèrement accueillis et il suivit le conseil. Néanmoins, en dépit des plaintes perpétuelles des artistes et des regrets des critiques qui, comme Philippe Burty, déploraient la torpeur bordelaise, la ville connaissait une réelle activité artistique : un peintre pouvait s'y tenir au courant des grandes tendances contemporaines, y juger le travail des maîtres, y faire même une honorable carrière. Le Musée des Beaux-Arts avait une politique d'achats ambitieuse qui fit entrer dans les collections municipales des toiles importantes de Delacroix, de Léon Cogniet, de Corot, de Daubigny, de Troyon, de Diaz, de Baudry, de Bouguereau... (enrichissements tous antérieurs à la date de l'installation définitive de Redon à Paris). Surtout, avait été fondée, en 1851, une Société des Amis des Arts qui, chaque année, organisait une exposition de tableaux qui comptait parmi les toutes premières de province. Non seulement Redon y vit des œuvres de Delacroix, d'Ingres et des officiels mais il put y suivre l'évolution du paysage contemporain. Aux côtés des paysagistes reconnus de l'école de Barbizon apparurent Courbet puis ses émules : Manet (1862), Pissarro (1866), Monet et Berthe Morisot (1867). Lorsque en 1868, Redon visita le Salon parisien, il était en mesure de porter un jugement de critique professionnel car il retrouvait des peintres qu'il connaissait déjà. Ainsi s'explique le ton d'autorité avec lequel, dans son compte rendu pour le journal *La Gironde,* il se permit de condamner le réalisme. Ses lecteurs comme lui-même savaient à quoi s'en tenir.

Le silence de Redon à l'égard des peintres locaux est notable car ils étaient nombreux à exposer à la Société des Amis des Arts. Or, on ne trouve leurs noms ni dans *A Soi-Même* (il est vrai que ce recueil de textes est incomplet) ni dans l'article sur le *Salon* de 1868 où figuraient plusieurs d'entre eux. Pourtant, des artistes comme Léo Drouyn, Auguin, Baudit, Chabry, pour nous en tenir à quelques paysagistes, n'étaient pas des médiocres. Tous portaient un intérêt particulier aux Landes dont ils savaient rendre la lumière si particulière et la poignante nostalgie avec une réelle sensibilité et avec une brillante technique apprise auprès des maîtres de Barbizon. Leurs innombrables représentations de pins, de dunes, de ciels tourmentés ne sont pas éloignées, par leur inspiration, de celles de Redon lui-même. Mais ce qui, pour le peintre de Peyrelebade, était notation personnelle et intime, était présenté par eux comme des œuvres accomplies et des manifestations typiques de l'art contemporain. Et c'est bien pour cela que Redon les a ignorées car elles s'inscrivaient dans la ligne de ce réalisme dont il constatait, avec regret, le succès grandissant.

Des raisons analogues expliquent, sans doute, le silence, à certains

égards encore plus curieux, à l'encontre de Maxime Lalanne. Plus âgé que Redon de treize ans, ce Bordelais avait acquis une grande notoriété d'aquafortiste et de fusiniste c'est-à-dire qu'il avait, lui aussi, renoncé à la couleur. Il exposait avec succès tant à Paris qu'à Bordeaux et Redon ne put ignorer ses publications fort appréciées sur l'eau-forte (1866) ni, surtout, sur le fusain (1869). Lalanne y vantait les qualités de ce mode de dessin « fantaisiste et libre », proche de la peinture dont il possède « toute la couleur et l'éclat ». Il donnait des recettes précieuses pour le choix du papier et l'utilisation des fonds... pour passer l'estompe, la mie de pain, la ouate, l'amadou..., pour modeler les valeurs et affirmer les demi-teintes... Ses propres œuvres, des paysages essentiellement, d'une virtuosité éblouissante, font de lui une sorte d'« impressionniste noir ». Sans doute est-ce la raison pour laquelle elles n'ont pas retenu l'intérêt de Redon.

La personnalité d'Odilon était trop originale pour se satisfaire de la vie artistique officielle, mais il eut la chance de rencontrer à Bordeaux, tant il est vrai que les villes de province réservent des surprises, un artiste selon son cœur et ses goûts : Rodolphe Bresdin. Les hasards d'une carrière errante avaient conduit Bresdin à Bordeaux, en 1863 (il y demeura jusqu'en 1868). Né pauvre, en Bretagne, c'était un bohème par son genre de vie, un marginal par son art. Il s'était totalement dédié au dessin, à l'eau-forte et à la lithographie. A Bordeaux, il vivait dans une échoppe de la rue Fosse-aux-Lions (aujourd'hui disparue), proche du cimetière de la Chartreuse et il n'était connu que de quelques rares amateurs qui avaient remarqué ses envois à la Société des Amis des Arts. Il avait quarante et un ans lorsque Redon qui en avait vingt-trois le rencontra et que s'établirent d'amicales relations de maître à élève. Odilon a raconté qu'il se rendait quotidiennement chez l'artiste et qu'ils conversaient des journées entières. Sa reconnaissance fut telle qu'il se fit un devoir de signer l'une de ses toutes premières eaux-fortes : élève de Bresdin et qu'il ne cessa de rappeler sa dette envers lui et de faire tous ses efforts pour faire connaître son œuvre. C'est ainsi que, rendant compte, dans La Gironde, du Salon parisien de 1868, il trouva moyen de proposer le graveur en exemple alors même que celui-ci n'exposait pas ; que quelques mois plus tard, dans les colonnes du même quotidien, il encouragea la municipalité à acheter une série représentative de ses œuvres pour le musée ; en 1908, encore, il acceptera d'écrire la préface de la rétrospective qui lui fut consacrée par le Salon d'Automne. Redon admira en Bresdin l'artiste « né » dont il souligna l'indépendance totale qui le tenait à l'écart des coteries et des modes, l'absolue sincérité qui lui permettait de se livrer tout entier à sa fantaisie et à son naturel fantasque, le dévouement à son art qui lui fit accepter la pauvreté. Enfin, au-delà des qualités humaines de Rodolphe Bresdin, il fut fasciné par la troublante poésie de ses œuvres visionnaires et par la miraculeuse et instinctive faculté qui était sienne de « surélever l'esprit dans la région du mystère ».

Une autre personnalité originale eut sur la formation intellectuelle de

Redon une influence décisive : le botaniste Armand Clavaud. Odilon rencontra, vers 1860, ce savant modeste dont les recherches en micro-botanique faisaient autorité. Il lui dut les connaissances en botanique qui rendent vraisemblables ses fleurs les plus fantastiques. Mais, surtout, Clavaud était philosophe et évolutionniste convaincu. Il fit partager à son jeune ami sa passion pour les grands textes littéraires et en particulier pour les épopées indiennes et il l'initia à ses recherches sur les origines et sur les mystères de « la vie intermédiaire » qui établit des passages progressifs entre les espèces et, spécialement, entre la plante et l'animalité. Lorsque Clavaud se suicida (1890), Redon fut bouleversé et il dédia son album *Songes* à l'ami qui, dans sa jeunesse bordelaise, avait contribué à former sa pensée.

Nul n'est prophète en son pays et surtout pas en province. Redon en fit l'expérience : il eut du mal à se faire reconnaître de ses compatriotes. Pourtant, il exposa quatorze fois à la Société des Amis des Arts à partir de 1860. C'est, en particulier, au 19e Salon (1870) qu'il se décida à montrer sa première peinture : *Roland à Roncevaux*. En 1872, il présenta une *Tête d'enfant d'après Léonard de Vinci* qui est, vraisemblablement, le Saint Jean Baptiste de la *Vierge aux rochers* (donation Redon). Après les premiers « noirs », paysages de caractère romantique, les Bordelais purent voir des œuvres aussi importantes que *Béatrix* (fusain ; Salon de 1883), *Profil de lumière* et le portrait de Bresdin dédié *A la vieillesse* (Salon de 1887), nouvel et insistant hommage à son maître des années bordelaises.

La critique locale fut sévère lors de son envoi de 1861, soulignant la manière insuffisamment appliquée avec laquelle il avait copié deux aquarelles de Gorin. Au contraire, en 1866, E. Piganeau gratifia « d'un coup d'œil de satisfaction » une suite de sept numéros : eau-forte, dessin et fusains. Par la suite, les envois de Redon passèrent inaperçus. Le peintre se lassa d'exposer (1887) au moment où se dessinait la notoriété parisienne qui aurait pu lui attirer la bienveillance de ses compatriotes. Il est vrai qu'à ce moment-là, la Société des Amis des Arts, envahie par les amateurs, avait perdu sa qualité et que les peintres parisiens cessèrent d'y paraître.

Vingt ans plus tard, Odilon Redon trouva, enfin, dans sa ville natale, un amateur passionné de ses travaux. Gabriel Frizeau faisait figure d'« excentrique » dans les milieux de la bourgeoisie bordelaise car il avait voué sa vie à l'étude et à l'art. Ami d'enfance de Francis Jammes, il était entré en relations avec les écrivains les plus brillants de la génération post-symboliste et il reçut dans son salon, Paul Claudel, André Gide, Alexis Léger (Saint-John Perse), Jacques Rivière, François Mauriac... ; il entretint avec eux des correspondances qui révèlent ses inquiétudes spirituelles. Un autre ami de lycée, le charmant peintre Charles Lacoste, l'orienta vers la peinture et fut à l'origine de sa vocation de collectionneur. Il lui fit connaître Redon, en 1903. Dès ce moment, une profonde amitié lia Frizeau, Redon et leurs familles. Le peintre visita son ami, à Bordeaux, et le rencontra souvent à l'occasion des vacances d'été qu'il

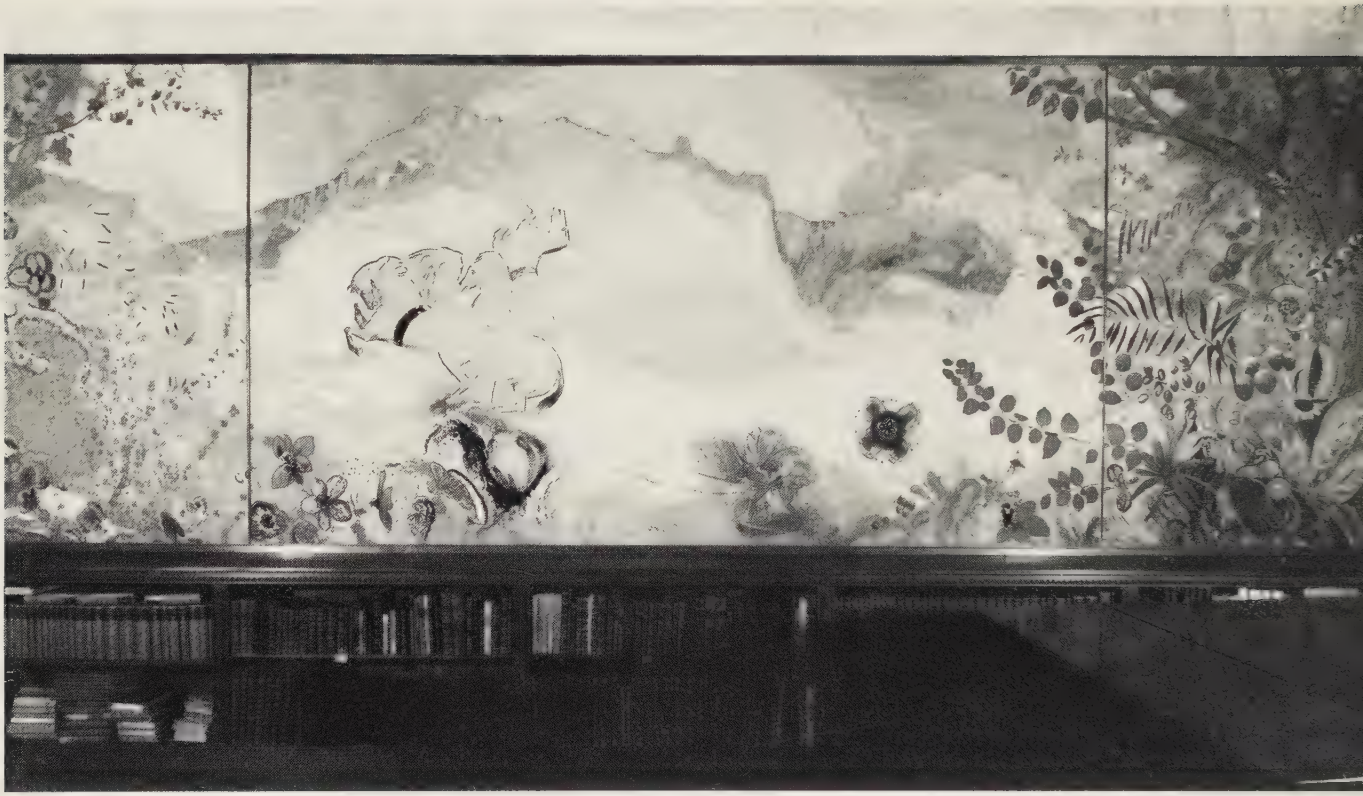
passait à Saint-Georges de Didonne, après la vente de Peyrelebade. Surtout, les deux amis s'écrivirent régulièrement jusqu'à la mort de Redon (cinquante-quatre lettres de Redon à Frizeau et cinquante-quatre réponses, entre 1903 et 1916). Enfin, de nombreuses œuvres de Redon enrichirent la collection Frizeau.

Constituée sans intentions spéculatives, la collection de Gabriel Frizeau était le reflet de ses goûts et de ses amitiés. Les œuvres de Redon voisinaient avec une impressionnante série de Gauguin (dont le fameux *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?),* avec des toiles de Charles Lacoste, d'Eugène Carrière, de Maurice Denis... Frizeau ne quittait pas Bordeaux et ne visita jamais l'atelier parisien de Redon. Il s'en remettait à son choix. Le peintre lui signalait, par lettres, les œuvres qu'il lui réservait et qu'il souhaitait lui voir acquérir. Elles étaient mises en caisse et expédiées à Bordeaux. Le collectionneur gardait et payait celles qui lui convenaient et il retournait les autres. Après la mort d'Odilon, à la veille de la rétrospective de la galerie Barbazanges (1920), il acquit encore, de Mme Redon, par l'intermédiaire d'Ary Leblond, un dernier lot destiné à combler les lacunes de son ensemble. Par la suite, Frizeau évoluera et, sous l'influence du jeune André Lhote dont il encouragea les débuts, il se tournera vers Derain, Vlaminck, Rouault...

L'ensemble réuni par Frizeau comportait, outre l'œuvre lithographié pratiquement complet, dans de superbes épreuves choisies par Redon lui-même, environ une trentaine de pièces. Il y avait très peu de fusains semble-t-il, mais, par contre, les pastels et les peintures présentaient à peu près tous les thèmes traités par le peintre. A côté du portrait au pastel de *Madame Frizeau,* daté de 1904, on trouvait des *Fleurs dans un vase rose* (1904) et des *Fleurs dans une coupe grise* (1907), un *Vitrail* (1908), un *Jeune homme à la toque rouge* (v. 1890), un *Saint Sébastien,* une *Vénus anadyomène,* un *Fond de mer* (v. 1904), des paysages, des arbres... Cette belle collection a malheureusement été dispersée sans qu'un catalogue complet ait été dressé. Mais les toiles que le Musée de Bordeaux a pu acquérir, dont l'admirable *Char d'Apollon,* continuent à témoigner des liens privilégiés qui unirent le Bordelais Frizeau et le Bordelais Redon.

D'autres peintres célèbres se plaindront, plus tard, de Bordeaux. Ce sera le cas d'Albert Marquet et, surtout, d'André Lhote. Pour sa part, Redon n'a jamais renié sa ville natale. « Je resterai fidèle à ce ciel », écrivait-il à Gabriel Frizeau, en 1903, et « aurai besoin de le revoir toute ma vie ». C'est qu'il fut trop lucide pour ne pas se rendre compte de tout ce qu'il devait à ses impressions d'enfance, à ses premiers contacts avec la peinture au Musée de Bordeaux et aux expositions de la Société des Amis des Arts, à ses premiers maîtres. A propos de Bresdin, il fit une remarque qui pourrait s'appliquer à son propre cas, et sans doute en était-il parfaitement conscient : « il est certain que l'on prit chez lui pour du fantastique ce qui est humain, mais survenu mystérieusement d'un lointain atavisme. »

Robert Coustet



Bibliothèque de l'Abbaye de Fontfroide
Panneau « Le jour »
(photo Alain Danvers)

Bibliothèque de l'Abbaye de Fontfroide
Panneau « La nuit »
(photo Alain Danvers)

Odilon Redon

Bordeaux, 1840 - Paris, 1916

1840 Naissance de Bertrand-Jean Redon dit Odilon, le 20 avril, à Bordeaux, 24 rue Neuve Saint-Seurin (actuellement 31, rue Fernand-Marin) second fils de Bertrand Redon et de Marie Guérin. Peu de temps après, la famille déménage et s'installe au 26 des allées Damour.

1840-1851 Confié à son oncle le jeune Odilon passe son enfance dans le domaine familial de Peyrelebade, près de Listrac.

1851 Début de sa scolarité à Bordeaux.

1855 Il commence à prendre des leçons de dessin avec Stanislas Gorin.

1857 Suivant la volonté de son père il suit des études d'architecture mais échoue aux examens.
A Bordeaux, il se lie d'amitié avec le botaniste Armand Clavaud qui l'initie aux sciences et lui fait découvrir la littérature de son temps.

1860-1861 Premières participations aux expositions de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, il y expose des paysages.
Voyage dans les Pyrénées et en Espagne.

1863 Il rencontre à Bordeaux Rodolphe Bresdin qui devient son ami et l'initie à l'eau-forte et à la lithographie.

1864 A Paris, il entre à l'atelier libre de Gérome de l'École des Beaux-Arts.

1868 Envoie au Salon *Roland à Roncevaux*.
Écrit des articles pour *La Gironde* sur plusieurs artistes dont Corot, Daubigny, Courbet, Pissarro et Bresdin.
Séjour à Barbizon pendant l'été où il rencontre Corot.

1870 Décoration murale pour une chapelle d'Arras à la demande de son ami l'architecte Carré.
Après la guerre, s'installe à Paris dans le quartier Montparnasse. Pendant l'été, il séjourne régulièrement dans le

domaine familial de Peyrelebade ; il y conçoit la plupart de ses fusains.
Fait un premier séjour en Bretagne.

1872 Fréquente le salon littéraire et musical de Madame de Rayssac, où il rencontre Fantin-Latour et Chevanard.

1874 Mort de son père ; ce décès est à l'origine de problèmes financiers pour la famille.

1875 Au printemps, séjour à Barbizon : études d'arbres et de sous-bois.
Juillet : voyage en Bretagne.

1878 Premier voyage en Belgique et en Hollande, où il admire surtout l'œuvre de Rembrandt dans les musées.

1879 Premier album lithographique : *Dans le Rêve.*

1880 1er mai : il épouse Camille Falte, jeune créole de l'île Bourbon rencontrée dans le salon de Madame de Rayssac.
Voyage de noce en Bretagne : premiers pastels.

1881 Exposition de ses fusains à *La Vie Moderne* : l'accueil est réservé.

1882 Deuxième exposition de ses « Noirs » au *Gaulois.*
Parution de son second album : *A Edgar Poe.*
Liens d'amitié avec Hennequin et Huysmans ; ce dernier lui présente Stéphane Mallarmé.

1883 Travail de nouveau en Bretagne.
Les Origines paraissent.

1884 Il est un des organisateurs du premier Salon des Indépendants, en devient le président puis le vice-président. Il prendra part aux deux expositions suivantes.
Huysmans publie *A Rebours* avec un passage consacré à l'art de Redon. Mort de son frère Léo, suivie de celle de sa sœur Marie.

1885 *Hommage à Goya*
Bresdin meurt.

1886 Naissance et mort de son premier fils Jean.
Expose au Salon des XX à Bruxelles avec Gauguin ;

premiers contacts avec les jeunes écrivains et artistes belges.
Il collabore avec Fantin-Latour à *La Revue Wagnérienne*.

1888 Première série de lithographies pour la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.
Formation du groupe des Nabis.

1889 Second album consacré à l'œuvre de Flaubert : *A Gustave Flaubert*.
Il participe à la première exposition des peintres graveurs chez Durand-Ruel.
Il fait la connaissance d'André Mellerio qui le présente aux Nabis dont Maurice Denis.
Naissance de son fils Arï.

1890 Contacts plus étroits entre Redon et Gauguin.
Février : expose au Salon des XX à Bruxelles.
Il commence à abandonner les « Noirs » au profit du pastel et de la peinture.
1er décembre : suicide d'Armand Clavaud.

1891 *Les Songes*, album dédié à Armand Clavaud.
Le premier catalogue de son œuvre lithographique paraît à Bruxelles, par Jules Destrée.

1894 Avril : exposition rétrospective de son œuvre chez Durand-Ruel.

1896 Troisième série sur la *Tentation de Saint-Antoine*.

1897 Avril à novembre : dernier et long séjour à Peyrelebade qui est vendu la même année.

1898 Expose avec succès chez Ambroise Vollard.
Passe l'été à Saint-Georges de Didonne, villa Goa.
Mort de Mallarmé.

1899 Vollard lui commande sa dernière suite lithographique : *l'Apocalypse de Saint-Jean*.
Il expose chez Durand-Ruel avec les Nabis.

1900 Maurice Denis peint *l'Hommage à Cézanne ;* Redon y est représenté entouré des jeunes artistes nabis.

1901 Liens d'amitié avec Gustave Fayet.

Vuillard séjourne chez lui à Saint-Georges de Didonne.
Il exécute des peintures décoratives chez Ernest Chausson à Paris et en Bourgogne au Château de Domecy.

1904 Salon d'Automne : une salle lui est entièremnt consacrée ; *Les Yeux Clos* est acquis par le Musée du Luxembourg.

1907 Vente aux enchères de ses œuvres chez Drouot pour essayer de racheter Peyrelebade.

1908 Voyage à Venise.
Il réalise ses premiers cartons de tapisserie pour la Manufacture des Gobelins. Hommage à Bresdin au Salon d'Automne : Redon écrit la préface du catalogue.

1909 Il passe les mois d'été à Bièvres.

1910 Décoration de la Bibliothèque de l'Abbaye de Fontfroide pour Gustave Fayet.

1913 L'Armory Show présente ses œuvres à New-York, à Chicago et à Boston.
André Mellerio publie le catalogue de son œuvre gravé et lithographié.

1914 Déclaration de la guerre : Arï est mobilisé.

1916 6 juillet : Odilon Redon meurt à Paris.

Planches couleurs

116
La mer à Morgat
Bordeaux. Musée des Beaux-Arts

120
Le Chemin à Peyrelebade
Paris. Musée d'Orsay

124
Les Landes
Collection particulière

126
Peyrelebade
Paris. Musée d'Orsay

138
Oannès
Collection particulière

142
Mystere
Washington, The Phillips Collection

146
Pégase et le dragon
Otterlo. Rijksmuseum Kröller-Müller

154
Le char d'Apollon
Bordeaux. Musée des Beaux-Arts

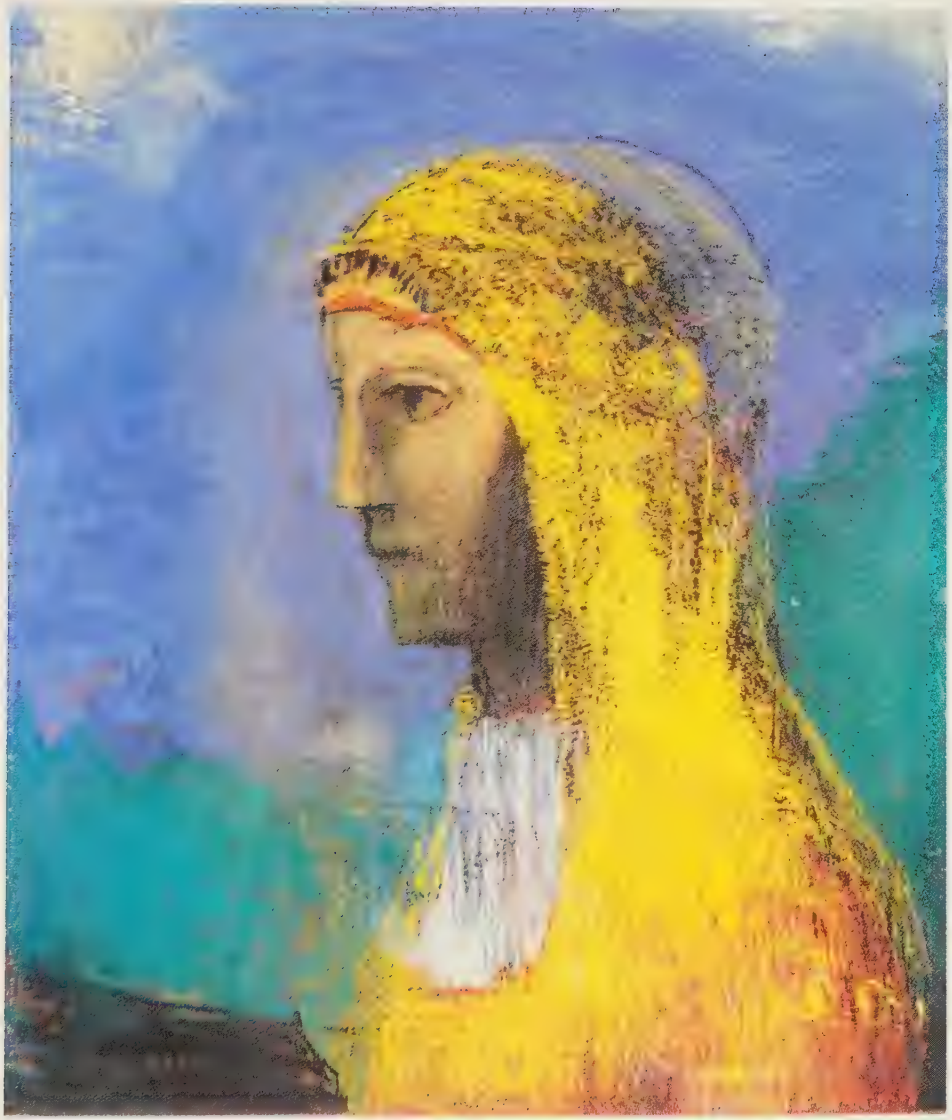
174
Fleurs dans un vase turquoise
Collection particulière

162
Rose, iris et marguerites dans un vase vert
Alger, musée national des Beaux-Arts

178
Sainte Thérèse
Collection particulière

147
Tête de Christ et serpent
New York. Collection Ian Woodner

184
Macbeth
Collection particulière



181
La Druidesse
New York. Collection Ian Woodner

187
Profil de femme
Bordeaux. Musée des Beaux-Arts

111
Arï Redon au col marin
Paris. Musée d'Orsay

183
La barque mystique
New York. Collection Ian Woodner

191
Saint Sébastien
Bordeaux. Musée des Beaux-Arts

238
Fleurs, panneau rouge
Collection particulière

Catalogue

sous la direction de Gilberte Martin-Méry

Notices rédigées par :

Béatrice Boy
n°s 121, 133, 135, 136, 138, 141, 143, 145, 146, 151-154, 157-159, 161, 170, 172, 178-180, 184, 187, 188, 191-193, 228, 238, 239, 241.

Bernadette de Boysson
n°s 106, 107, 110-120, 122-129, 131, 132, 137, 139, 162, 163, 165, 166, 168, 174, 182, 183, 185, 186, 240.

Dominique Cante
n°s 21, 130, 134, 140, 142, 147-150, 155, 156, 167, 169, 173, 175, 177, 181, 189, 190.

Françoise Garcia
n°s 1-8, 10-16bis, 18-20, 23, 24, 25, 28, 31, 33-35, 38, 42, 43, 194, 196, 202, 207, 209, 213-216, 221-227, 229-237.

Anne Guérin
n°s 22, 27, 32, 36, 37, 40-41, 44-104, 203, 204, 206, 212, 218, 220, 242-244.

Les notices n°s 9, 17, 29, 30, 39, 105, 109, 144, 160, 171, 176, 195, 197-201, 205, 208, 210, 211, 217, 219, 220, ont été extraites du catalogue de Roseline Bacou, *Donation Ari et Suzanne Redon,* Paris, 1984-1985, tandis que les notices n°s 26, 27, 164, ont été extraites du catalogue de Roseline Bacou, *Odilon Redon,* Paris, 1956-1957.

Notes concernant le catalogue :

Les dimensions des peintures sont données en cm, celles des dessins, pastels, aquarelles et gravures en mm.

L'abréviation *A.S.M.* fait référence au livre d'Odilon Redon *A Soi-Même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes.* Paris, éd. José Corti, 1961 (première édition 1922).

Maurice Denis

Granville, 1870 - Paris, 1943

Hors catalogue

Hommage à Cézanne

Huile sur toile, 180 × 240
Signé daté en bas à gauche : « Maurice Denis 1900 ».

Hist. Acquis par André Gide en 1901 ; Don au Musée du Luxembourg, 1928.

Bibl. Fontainas, 1901, pp. 353-354 ; Fegdal, 1929, p. 39. ; Hautecœur, 1943-1944, p. 67 ; Basazzetti, 1945 ; Roger-Marx, 1945 ; Humbert, 1954, pl. 13 ; Sandström, 1955, p. XIX ; Bacou, 1956, T. I, p. 143 ; Dorival, 1961, pp. 88-89, repr. coul ; Moueix 1963, T. II, p. 230 ; Adhémar, 1970, p. 190 ; *New-York Times Magazine,* 5 juin 1977 ; Wilson, 1978, p. 54, repr. p. 44-45 ; *Catalogue Fantin-Latour,* 1982, repr. p. 24.

Exp. 1901, Paris, nº 276 ; 1901, Bruxelles, nº 161 ; 1964, Paris, nº 107 ; 1945, Paris, nº 82 ; 1948, Gand ; 1951, Berne ; 1952, Amsterdam ; Bruxelles ; 1954, Paris, nº 74 ; 1955 Paris, nº 6 ; 1960-1961, Paris ; 1970, Paris, nº 147 ; 1972 Zurich, nº 75 ; 1982-1983, Dijon, p. 245 ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 14.

Malgré son titre, cette toile se doit d'être présentée en exergue à une rétropective Odilon Redon afin de marquer le rôle qu'a tenu le peintre auprès des jeunes Nabis.
M. Denis réunit, autour d'une nature morte de Cézanne, de gauche à droite, Redon, Vuillard, Mellerio, Vollard, lui-même, Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard et Marthe Denis, son épouse ; Gauguin est évoqué par la toile de Cézanne qui lui appartenu. La position à l'extrême-gauche de Redon lui confère une place d'honneur et fait de cette toile un hommage de tous ces jeunes Nabis au seul artiste de cette génération avec lequel ils furent liés d'amité.

En 1884, Redon est encore méconnu ; de jeunes peintres font appel à lui pour la création du premier Salon annuel libre et il préside la réunion où fut fondée la Société des Artistes Indépendants. En 1889, Mellerio présente M. Denis à Redon et à partir de 1890, Redon se voit entouré de ceux qui préparent de nouvelles conquêtes. M. Denis écrit : « Il est à l'origine de toutes les innovations ou rénovations esthétiques, de toutes les révolutions du goût auxquelles nous avons depuis lors assisté » (in *La Vie,* 30 novembre 1912). Après le départ de Gauguin en 1891, Redon prend une place prépondérante chez les Nabis qui fréquentent assidûment son salon de l'avenue Wagram. M. Denis précise son importance pour leur groupe : « Avant l'influence de Cézanne, à travers Gauguin et Bernard, c'est la pensée de Redon, par ses séries de lithographies et ses admirables fusains qui détermina dans un sens spiritualiste l'évolution de l'art en 1890 » (op. cit.). Si le rayonnement personnel de Redon et sa haute conception d'artiste exercent sur ces jeunes peintres une profonde influence, en contrepartie, la fréquentation des Nabis par Redon le fait entrer en contact avec des coloristes comme Vuillard et Bonnard et contribue à diriger son intérêt vers la couleur.
En 1899, la Galerie Durand-Ruel présente un « Hommage à Odilon Redon » ; autour de ses œuvres, sont exposées des toiles de Bonnard, Vuillard, Roussel, Vallotton, Denis, Sérusier, Signac, Cross, Luce, d'Espagnat, Valtat, Bernard : les représentants de toutes les tendances néo-impressionnistes, synthétistes ou indépendants se sont réunis pour honorer leur aîné. Enfin, en 1900, le tableau de Denis consacre O. Redon. « Une ère nouvelle s'est ouverte pour lui, sous le signe de la couleur et de la joie. Après le visionnaire des « Noirs », voici apparaître l'enchanteur Redon : magnifique carrière d'artiste qui offre l'exemple d'un tel renouveau » (Bacou, 1956, pp. 145-146).
Paris, Musée d'Orsay

1

1 Deux personnages conversant dans un paysage de montagne

Plume et lavis d'encre de Chine sur papier blanc, 205 × 170
Monogrammé, en bas à droite: *Od. R.*
Vers 1865

Bibl. Bacou, 1956, t. II, p. 41, n° 2 et repr. pl. 2; Redon, 1971, pl. 4 (édition allemande d'*A Soi-Même*).

Exp. 1983, Winterthur; Brême, p. 36.

Des personnages solitaires, méditant, ou des couples de personnages conversant dans des paysages désertiques de plaine ou de montagne, reviennent souvent dans les années 1860-1865 (*cf.* n^{os} suivants). C'est vers 1863-1865 que Redon rencontre Bresdin. L'une de ses premières eaux-fortes: *Le Gué* (*cf.* n° 44), signée «élève de Bresdin», évoque déjà ces paysages de montagne aux roches nues, souvenir sans doute de son séjour dans les Pyrénées espagnoles vers 1861-1863, mais surtout réminiscence des roches monstrueuses que Bresdin dessine ou grave. C'est ce décor grandiose qu'offre ce dessin où les roches abruptes portent encore en elles la trace des secousses millénaires qui les ont mises à nu.
A leur pied, deux femmes ont fait une halte. Elles semblent s'être pour un moment retirées du monde. L'une d'elles médite; l'autre est courbée, dans l'attitude d'une mère berçant son petit enfant. Cette évocation insolite confère au décor l'aspect d'un refuge, d'une nature exubérante mais protectrice, au sein de laquelle seule, la paix peut être retrouvée. «O montagne, l'homme infirme qui te gravit est perdu dans ton immensité: tu ne seras jamais partagée; ton domaine est celui de tous. Ta lisière, là-haut, si près de ces beaux nuages qui caressent tes plus hauts sommets est voisine du ciel où chacun peut s'inspirer et s'élever. Montagnes et nuages, même région d'idéal et de rêverie.» (*A.S.M.*, p. 74).

Paris, Musée du Petit Palais

2 Personnage sous un arbre

Encre de Chine sur papier, 124 × 165
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Acquis de Madame Odilon Redon, 1919.

Exp. 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 48.

Une étude très proche au crayon noir figure dans le carnet de croquis de Redon datant du 15 février 1865 (*Catalogue Donation Arï et Suzanne Redon*, p. 227 repr.). Dans un paysage indéterminé, trois hommes sont allongés à l'ombre d'un arbre auréolé de rayons noirs; tombés à terre, ils semblent blessés ou anéantis de fatigue.
Cette encre de Chine, au dessin plus précis, évoque un paysage de plateaux désertiques. A l'ombre, un homme solitaire, replié sur lui-même s'est endormi; à ses pieds, il a déposé son bouclier dont l'attache est encore fixée à son bras.

2

3

Est-il l'un de ces guerriers évoqués par Redon, la même année, dans ces mêlées incertaines inspirées par son maître: Bresdin?

Collection particulière

3 Femme s'éloignant d'un village

Fusain avec rehauts de gouache, 235 × 310
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Une jeune femme s'éloigne d'un village. S'agit-il du Médoc ou des Basses-Pyrénées comme pourrait le suggérer la coiffe de la jeune femme?
Ce village, derrière les murs nus de ses hautes bâtisses semble indifférent au départ de cette âme solitaire. Sans doute est-ce cette même silhouette que nous retrouvons, pensive, assise au bord d'une falaise (*cf.* n° 5).

New York, Collection de la famille Ian Woodner

4 La solitude

Crayon sur papier, 225 × 205
Signé, daté, en bas à droite: *Odilon Redon 65*
1865

Hist. Acquis de Madame Redon, 1919.

Bibl. Sandström, 1955, repr. p. 7 (sous le titre: *Femme dans un paysage alpestre).*

4

Dessin proche du suivant, mais dans lequel l'espace s'élargit, la roche abrupte faisant place à la vallée; espace tout aussi désolé cependant, à la mesure de l'accablement de la jeune femme solitaire. Il appartient à ce premier groupe d'œuvres empreintes «de spleen, de passivité, de repli sur soi-même», dont les éléments sont empruntés, selon S. Sandström, au domaine sentimental du Romantisme, illustré en particulier par Lamartine dans les *Méditations Poétiques.*

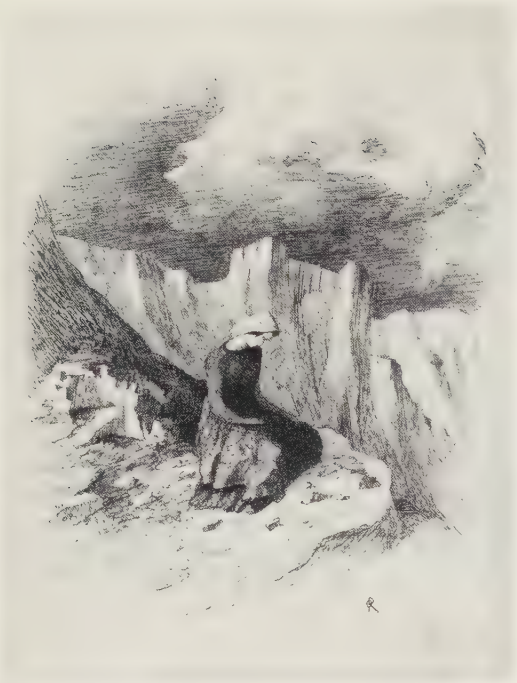
«Le soir ramène le silence.
Assis sur ces roches déserts
Je suis dans le vague des airs
Le char de la nuit s'avance.»

Collection particulière

5 Femme assise au bord d'une falaise

Plume et encre de Chine
Monogrammé et daté, en bas à gauche: *OR 1866*
Second monogramme à droite: *OR*
1866

La jeune femme s'éloignant du village (*cf.* n° 3) semble bien être la même qui maintenant repose sur ce promontoire



5

6

surplombant l'à-pic. Sa frêle silhouette courbée sous le poids du sentiment qui l'anime trouve en écho la puissance de la roche nue, la profondeur des ravins caillouteux. « La solitude donne à l'amour une intensité véhémente obstinée » écrit Redon à Uhart en 1878 (*A.S.M.*, pp. 68-69).
Ces femmes des Basses-Pyrénées que Redon a aimées, dont il chante « la grâce, l'abandon, la fierté, le génie », il nous les montre solitaires, errantes, songeuses dans des espaces désertiques: elles qui « mettent à la torture le cœur le moins sensible », il les isole dans ces espaces infinis, chaotiques. « La plus âpre des voluptés serait de posséder en un désert l'être qui est le plus sacré », écrit encore Redon (*A.S.M.*, p. 69).

New York, Collection de la famille Ian Woodner

6 Lever de soleil

Crayon, 268 × 285
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Exp. 1983, Winterthur; Brême, p. 81.

Le geste inachevé de la jeune fille accroupie dans l'eau, les membres d'un personnage que l'on devine en transparence donnent à ce dessin un aspect inachevé; aspect qu'il n'a peut-être pas, le « rêve de Redon » s'insinuant dans des chemins parfois si secrets que son mystère semble impénétrable. L'image de l'homme se confondant avec le rocher est une métaphore que l'on retrouve dans un fusain plus tardif: *Rocher humain* (Sandström, repr. p. 16). A propos de ce type de dessin, il faut sans doute se référer à ce qu'en dit lui-même Redon, plutôt, comme le souligne S. Sandström, que d'en chercher une signification littéraire. « Mes dessins, écrit Redon, inspirent et ne se définissent pas. Ils ne déterminent rien. Ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé » (*A.S.M.*, pp. 26-27).

Collection particulière.

7 Jeune fille debout au pied d'un bouquet d'arbres

Mine de plomb, 310 × 235
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
1865-1868

Bibl. Bacou, 1956, t. I, cité p. 35.

Exp. 1981, Boulogne-Billancourt, nº 56.

C'est au pied d'un groupe d'arbres curieusement nés de cette roche aride que la jeune fille vient se recueillir. Sa silhouette

souple et menue dans ce paysage de falaises que seul vient animer dans le lointain un vol d'oiseaux, illustre parfaitement la rêverie romantique dont Redon, dans les années 1865, était encore, selon lui, «embrumé» (*A.S.M.*, p. 17).
Comme instinctivement, la jeune fille s'est réfugiée au pied de ces arbres. Quel enseignement, en effet, que tant de puissance ait pu s'élever de si peu de terre pour n'aboutir qu'à la mort! Comment ne pas reprendre espoir devant un tel élan vital, devant tant de difficultés surmontées alors que chaque année des branches meurent et que bientôt le tronc lui-même se creusera, rongé de vermine, à moins que l'homme ne l'abatte, ne laissant comme seul témoin que ce moignon de racines dérisoire, encore lourd mais sans plus de vie?

Paris, Musée du Petit Palais

8 Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie

Mine de plomb sur papier blanc, 225 × 275
Signé, deux fois, en bas à gauche et au milieu à gauche: *Odilon Redon*
Annotation de la main de Redon: *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie, Pascal.*

Hist. Collection J. Zoubaloff; Don au Petit Palais, 1916.

Bibl. Mellerio, 1920, II, p. 143; Mellerio, 1923;. Bacou, 1956; Myagawa, 1971, repr. p. 202.

Exp. 1956-1957, Paris, nº 3.

En 1898, Redon écrivait à son biographe A. Mellerio: «Je n'ai fait, pour les Pensées de Pascal, qu'apposer une phrase de cet écrivain sur l'une de mes mines de plomb, elle s'adaptait un peu. Je doute que je donne suite à mon idée d'en produire d'autres. C'est un texte trop abstrait, pour en tirer un «blanc et noir» qui y corresponde, même pour moi» (*Lettres*, 1923, p. 32).
Proche de ses «évocations d'êtres épars dans des plaines rocheuses» de sa jeunesse, ce dessin l'est aussi du recueil: *Les Origines*, suite de huit lithographies parues en 1883.
La figure nue et solitaire, comme issue de ce paysage lunaire sur lequel elle ne peut encore que ramper, étonnée peut-être plus qu'effrayée, semble, elle aussi, comme cet homme «interrogeant le sol d'où il sort et qui l'attire» se frayer «la voie vers de sombres clartés» (*cf.* pl. VIII des *Origines*).
De ce projet d'illustrer les *Pensées* de Pascal demeure un second dessin à la mine de plomb: *Le cœur a ses raisons...* (*cf.* Mellerio, 1923, repr. p. 117).

Paris, Musée du Petit Palais

8

9

9 Adam et Ève chassés du Paradis

Sanguine sur papier gris, 413 × 303
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, nº 122.

Copie du dessin de Michel Ange d'après la fresque de Masaccio dans la Capella Brancacci au Carmine de Florence, conservé au Cabinet des Dessins et exposé dans les Galeries du Louvre en 1886.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

10 Ève découvrant le corps d'Abel

Plume et encre de Chine sur papier calque, 154 × 163

Bibl. Bacou, 1956, t. II, pl. 3, notice p. 41, nº 3; Berger, 1964, nº 726.

Exp. 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 49.

Adam et Ève, Caïn et Abel, Ève découvrant le corps d'Abel: ces fusain, eau-forte et encre de Chine ne constituent pas une suite mais auraient pu, transcrits en lithographies, poursuivre la série des *Origines*. Bien que ne faisant pas directement référence à la Genèse, la dernière planche des *Origines: Et l'homme parut, interrogeant le sol d'où il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers des sombres clartés,* peut très bien évoquer Adam chassé du Paradis terrestre (Sandström, p. 85). L'histoire d'Adam, d'Ève et de leur descendance prendrait ainsi le relai de cette suite sur les origines de l'humanité.
Le point de vue formel tendrait à confirmer cette hypothèse. Le caractère sculptural des corps d'Ève et Abel se trouve dans celui de l'homme des *Origines*. Sandström souligne cette « musculosité du corps — si différente du type habituel de Redon » (p. 85) et à l'instar du parallèle qu'il établit entre l'homme des Origines et l'Adam de Michel-Ange peint au plafond de la Chapelle Sixtine, un parallèle semblable peut être établi entre le corps d'Ève se lamentant sur le cadavre de son plus jeune fils et l'Ève de la Sixtine chassée du Paradis (*cf.* aussi nº 9).
L'aridité de la roche abrupte renvoit à la plastique des corps au visage masqué: celui d'Ève par ses mains, celui d'Abel par sa chevelure. Proches encore de la matière dont ils sont issus, leurs corps restent essentiels dans leur expression: corps tendu d'Ève, abandonné d'Abel, corps de souffrance et de mort, comme résumés dans cette *Première conscience du chaos* où à nouveau le corps nu de la femme fait face douloureusement au néant (Mellerio, repr. p. 87).

Paris, Musée du Petit Palais

10

11

11 Femme nue près d'une grotte

Mine de plomb, 246 × 319
Monogrammé en bas, à droite : *Od. R*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue Collections Municipales*, 1927, n° 930.

Exp. 1957, La Haye, n° 216.

Ce dessin pourrait constituer la séquence suivante d'*Ève découvrant le corps d'Abel* (*cf.* n° 10). Le corps musculeux, la lourde chevelure et surtout le geste des mains cachant le visage sont ceux d'Ève. Éplorée par la mort de son fils Abel tué par son autre fils Caïn, Ève erre dans ce paysage montagneux et désertique, son visage dans ses mains dans un geste qui peut aussi exprimer la culpabilité.

Paris, Musée du Petit Palais.

12 Arbres à l'entrée d'une gorge

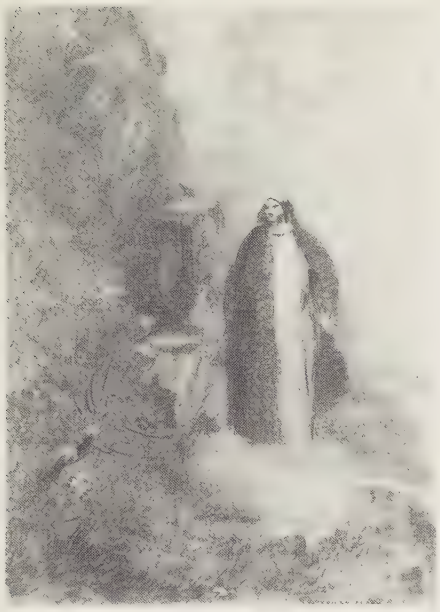
Mine de plomb, 260 × 170
Monogrammé, en bas à droite : *Od. R.*

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 16 ; Redon, 1971, pl. 6. (édition allemande d'*A Soi-Même*).

Ce dessin pourrait appartenir à l'ensemble d'œuvres que Redon exécute à la suite du séjour qu'il fait dans les Pyrénées, à Uhart, vers 1861, chez son ami Henri Berdoly. Les paysages qu'il découvre lors d'excursions qu'il font en Espagne, jusqu'à Pampelune, lui laisseront, écrit-il, une impression « durable et profonde » (Mellerio, 1913, p. 24).
Dominée par la roche abrupte, la gorge s'enfonce, étroite et sinueuse. Quelques arbres chétifs ombrent ses pentes, compagnons de solitude accrochés à la matière brute.
Redon aime la montagne, et l'identifie à la femme « O femmes, ô montagnes, quel monde est le plus grand » écrit-il à la suite d'un second séjour à Uhart en 1878. « Ces cimes à vingt ans me ravissaient avec persistance », poursuit-il ; « dix ans plus tard, je suis resté plus tendrement bercé au bord des eaux si claires qui baignent leurs racines. A l'ombre de ces vertes collines qu'autrefois j'avais vues desséchées par les ouragans d'hiver, le désir est venu de me recueillir ; j'ai vu moins grand et plus profond. Est-ce faiblesse ? Qui le dira ? Les ailes ne sont pas à ceux dont le regard ne s'élève plus vers l'espace » (*A.S.M.*, p. 69).

Paris, Musée du Petit Palais

12



13

13 Personnage debout dans un site montagneux

Fusain, 430 × 320
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue Collections Municipales,* 1927, nº 932.

Exp. 1934, Paris, nº 136; 1952, Paris, nº 43.

Comme la lande médocaine, la montagne est hantée d'apparition insolite, personnage mystérieux né de la nature, prêtresse lointaine et réfléchie; silencieuse et immobile, on ne sait d'où elle vient ni où elle va. Son chemin est perdu dans les nuages, sans commencement ni fin.
A l'inverse de l'évocation traditionnelle figurant dans ce type d'œuvres, petitesse de l'homme face à l'immensité de la nature, la stature du personnage est ici gigantesque. Son corps imposant, alourdi encore par l'ampleur de ses habits, son visage émacié, trop petit et inquiet, l'apparentent au paysage qui l'entoure, colossal, mais aussi fragile dans le peu de vie qu'il peut donner, fragile même dans sa roche, taillée par endroit en pans biseautés comme des pierres précieuses.

Paris, Musée du Petit Palais

14 Arbres par temps clair

Fusain sur papier chamois, 465 × 360
Signé, en bas à gauche, au fusain: *Odilon Redon*

Hist. Dr P. Piechaud, Bordeaux; achat de la ville, 1956.

Bibl. Coustet, 1984, repr. p. 11.

Exp. 1971-1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, nº 78; 1972, Bristol, nº 48.

Sous le trait de Redon, l'arbre devient l'élément fantastique de la lande médocaine dont l'artiste scrute avec intérêt la palpitation pour mieux la transcrire sur le papier. Cet arbre qui le fascine porte la trace des ans sur son tronc lisse et blanc: une fente obscure, comme la cicatrice faite aux animaux que l'on éventre, fragilise son apparence. Aucune créature ne vient ici hanter son ombre. Seuls, deux autres arbres, courts et touffus, accompagnent sa solitude et semblent un support sur lequel il s'appuie contre le vent qui dénude ses vieilles branches.
La recherche de l'ombre, la fascination du ciel: ces deux éléments à l'origine du rêve de Redon, sont traités dans un doux clair-obscur, souple et moelleux dans ses parties ombrées, d'une extrême finesse dans le dessin.
D'autre part, la qualité du papier jauni et le fixatif particulier que Redon emploie donnent à ce type de fusain «ce fondu général comme doré sourdement équivalent», selon A. Mel-

14

lerio, « à cette patine d'ensemble que prennent au vieillissement les peintures de Rembrandt » (Mellerio, 1923, p. 131).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

15 La forêt enchantée

Fusain avec rehauts de gouache blanche (ou grise par mixtion avec le fusain) sur papier chamois, 600 × 500
Signé, en bas à gauche, au fusain : *Odilon Redon*
En bas à gauche, le fusain est gratté sur une inscription ancienne dont on devine quelques lettres.

Hist. E. Piéchaud ; Dr P. Piéchaud, Bordeaux ; achat de la ville, 1956.

Bibl. Jubert (Jean-Gabriel Lemoine), 1941, repr.

Exp. 1962, Venise, n° 64 ; 1971-1972, Nagoya ; Kamakura ; Osaka ; Fukuoka, n° 77 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 253 ; 1972, Bristol, n° 46 ; 1972, Madrid, n° 206 ; 1983-1984, Fukuoka ; Hiroshima ; Tokyo ; Kanazawa, n° 102.

Ce que Redon lui-même appelait ses « Noirs » ou ses « Ombres » : ses fusains et ses lithographies abondent au lendemain de la Guerre de 1870, où comme simple soldat, il participe aux combats sur la Loire. Malgré sa réserve quant à la genèse de son œuvre, le peintre indique, lors d'une conférence faite en Hollande en 1913 (*A.S.M.*, pp. 123-139), que c'est à Peyrelebade « en plein isolement de la campagne » que les fusains ont vu le jour. Le noir est alors pour lui « la couleur la plus essentielle » que rien ne « prostitue » et qu'il faut « respecter ». Les nuances du clair-obscur qu'il en tire sont celles qui vont le mieux lui permettre l'évocation de ce monde de l'imaginaire et du rêve qui est le sien.
Sa terre natale, ce Médoc de fin de terre perdu au milieu des marais et des vignes et n'ayant pour tout horizon que les brumes de l'estuaire et les rumeurs océanes a éveillé Redon à ce monde de l'étrange et des visions fantasmagoriques.
La forêt est enchantée. Deux arbres dont les troncs puissants s'épaulent dans l'ombre et la lumière, surgissent de la mouvance de cette terre.
Comme née d'eux-mêmes, sculpturale et immobile, à leurs pieds, se dresse la prêtresse de ces lieux. « On dirait que, dans l'air celtique, il s'est accumulé un long dépôt de l'âme humaine, pleine de jours et de temps, comme un esprit des choses, de légende aussi. Elle y chante ses chœurs qui sont la substance même de tout le peuple, de son passé, de son génie, la permanente évocation de ses tourments et de ses désirs » (*A.S.M.*, pp. 11-12).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

15

16 L'ange et le démon

Fusain sur papier chamois, 460 × 365
Signé, en bas à droite, au fusain : *Odilon Redon*

Hist. Dr P. Piéchaud, Bordeaux ; préempté par l'État pour le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, vente du 13 mars 1961, Paris, Palais Galliera.

Bibl. Martin-Méry, 1967, p. 46 ; Walters, 1977, repr. p. 31.

Exp. 1971-1972, Nagoya ; Kamakura ; Osaka ; Fukuoka, n° 79 ; 1972, Bristol, n° 47.

Appartenant à la série des fusains exécutés en été à Peyrelebade : *Sous-bois, Arbres sous un ciel d'orage* ou *La Druidesse...* (voir Sandström, 1955, fig. 9 à 12), celui-ci évoque aussi les lithographies où le Diable apparaît avec insistance : *Les Fleurs du Mal*, 1890 ; *Les Songes*, 1891 ou *La Tentation de Saint Antoine*, 1896.
Dans ces suites, séducteur ou hideux, il s'impose et semble sur le point de vaincre. Ce fusain le présente confondu dans l'ombre ; l'ange, ourlé de lumière, repousse avec une calme assurance ses assauts harcelants ; sa prestance noble et radieuse, son geste déterminé impose son intégrité, comme triomphent avec force les troncs lumineux dans l'ombre de la forêt.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

16

17

16bis Hantise

Fusain avec rehauts de craie et de gouache blanches sur papier chamois, 373 × 279
Signé, en bas à gauche, au fusain : *Odilon Redon*
Au-dessus, seconde signature au crayon de couleur jaune : *Odilon Redon*

Hist. A. Vollard ; acquis à Bordeaux, 1943.

Exp. 1943, Bordeaux.

Fusain correspondant au premier état de la lithographie : *Hantise* (1894, Mellerio 1923, n° 128) tel que le décrit Mellerio : « Odilon Redon avait dessiné une sorte de Marguerite de Faust, marchant comme hypnotisée par Méphisto, qu'on apercevait derrière elle la poussant en avant ».
Redon n'ayant pas réussi à retoucher ce premier état dont de rarissimes épreuves furent tirées, il modifia complètement le second état dans lequel « trois larves bizarres » remplacent Méphisto.

Collection particulière

17 Homme ailé se dirigeant vers la gauche

Crayon noir, sur papier beige, 380 × 274
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. Paris, 1984, n° 429.

Étude pour la peinture *Homme Ailé* conservée au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (*cf.* n° 134).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

16 bis

18

18 Femme au milieu de sphères

Mine de plomb sur papier blanc, 125 × 155
Monogrammé, en bas à gauche: *Od. R*

Hist. Collection J. Zoubaloff; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. Myagawa, 1971, repr. p. 109; Redon, 1971, repr. pl. 13 (édition allemande d'*A Soi-Même*).

Exp. 1956-1957, Paris, n° 15; 1983.1984, Winterthur; Brême, p. 65, repr.

L'inclination de Redon à des développements cosmogoniques se manifeste notamment, dans les années 1870-1880, dans une série d'œuvres où les éléments géométriques prennent le pas sur les éléments organiques.
Du soleil noir semble éclore une multitude de sphères, comme des astéroïdes propulsées par un noyau central. Le «souffle» est aussi dans ces sphères (*cf.* n° 59) et la femme participe de ce mouvement, de cette vie de la matière dont il semble même qu'elle sera fécondée. Le panthéisme de Redon, qui a pu être conforté, comme le souligne Sandström, (pp. 88-89) par sa connaissance des conceptions de Baudelaire et surtout des conclusions auxquelles aboutit Flammarion — «la force de vie est inhérente à la substance même du monde; la vie déborde de toutes parts sur notre séjour» — garde un caractère religieux, comme il l'évoque dans quelques lignes d'*A.S.M.*: «Dans l'Univers aussi, je le contemple; le grand Être si sûr, présent et mystérieux, dont les secrets m'affligent. Je le vois dans la nature entière, par ce jour si plein, si pur, le premier du Printemps» (*A.S.M.*, p. 58).

Paris, Musée du Petit Palais

19

19 Buste de femme de profil à gauche

Mine de plomb avec rehauts de crayon ocre, 120 × 125
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Prise entre des signes à résonnances cabalistiques (soleil noir, rayon, fumée), la tête ceinte d'un bandeau fleuri et coiffée d'une casquette dérisoire rappelant celles que portaient les soldats de 70, cette nouvelle prêtresse cherche-t-elle dans les volutes de fumée quelques promesses d'un rêve nouveau?
Sur les «idées de combat», à propos d'une «enquête sur l'Alsace-Lorraine», Redon répond: «...J'aime mieux mon rêve. (...) Mon vœu de joie, seulement, serait de voir un monde qui ne se battrait plus que pour s'accroître dans sa vie; qui n'envahirait plus que par admiration ou par pitié; et dont les projectiles seraient les fruits de la terre, les meilleurs et les plus sacrés, tous les produits humains ou divins, et aussi des

livres d'art, de pensée, de portée, de science ou de bonté, c'est tout un» (*A.S.M.*, pp. 97-98).

Paris, Musée du Petit Palais

20 Tête de femme de profil au centre d'un disque sombre

Mine de plomb, 130 × 120
Monogrammé, en bas à gauche: *Od. R*

Hist. Collection J. Zoubaloff; don au Petit Palais, 1916.

L'être en cours de mutation inscrit dans le soleil noir de *Germination* (*Dans le Rêve*, pl. II, *cf.* n° 51) prend ici les traits achevés de la femme. Elle s'impose, résolue, au centre d'un soleil noir qui n'est pas sans évoquer le plateau sur lequel repose la tête lumineuse de Saint Jean-Baptiste. Son regard reste songeur, fixé sur sa propre destinée. Aucune tristesse, aucun effroi n'altère les traits de son visage. Simplement, affleure la trace d'une légère ironie. Elle semble voir au-delà de ce que nous-même percevons. Cette connaissance qui l'illumine n'est-elle pas aussi celle de l'Initié? «La femme est notre annonciateur suprême» écrit Redon (*A.S.M.*, p. 52).

Paris, Musée du Petit Palais

20

21

21 Misère

Fusain, 210 × 200
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Vers 1871

Hist. Galerie C. M. van Gogh, La Haye, vers 1912.

Dès son plus jeune âge, son livre *A Soi-Même* en témoigne, Redon a été sensible à la douleur et à la misère humaines. Sa sensibilité extrême lui faisait pressentir et comprendre les drames de la pauvreté tant physiques que moraux. Cette image d'une femme atterrée et déchue, à la nudité épaisse, au visage grossier reste cependant pour l'artiste digne d'attention. «La plus pauvre, et la plus humble des femmes, la femme triste et seule, celle en qui se résume l'effroi, la douleur du haillon, l'être faible en un mot, et qui le monde oublié, sera toujours l'être charmant et sacré qui mérite d'être, qui a droit au lendemain... J'ai toujours aimé la misère, la grandeur du haillon. Il faudrait aussi que mon cœur fut bien bas pour lui retirer ma constance, mon appui, ma tendresse, et je ne connais pas de faiblesse plus misérable que celle qui nous détourne d'un être humain qui tend vers nous ses bras, nous donne son sourire, l'oubli de ce que nous lui usurpons.» (*A.S.M.*, pp. 58-59).

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Muller

22

23

22 Tête de Goliath

Fusain sur parchemin, 390 × 230
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Exp. 1970, New York, nº 132.

Cette œuvre illustre un épisode célèbre de l'Ancien Testament : le combat entre David et Goliath. La tribu des Hébreux sédentarisée dans le pays de Canaan dut lutter contre les autochtones et les Philistins, en particulier le redoutable et invincible Goliath. Ce fut David, fils de Jessé, jeune berger qui abattit d'un coup de fronde ce guerrier. Cette fronde, l'épée avec laquelle il trancha la tête du champion des Philistins et la harpe sont les symboles de David, futur roi d'Israël. Redon présente David et Goliath d'une manière originale. La tête du géant, aux yeux clos et aux traits non déformés par le rictus de la mort laissant suggérer qu'il s'est simplement assoupi, repose sur un large plateau que le jeune David porte sans peine.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

23 Le bénitier

Fusain, 460 × 345
Monogrammé, en bas à gauche, au fusain : *Od. R.*

Hist. Acquis en 1966.

Exp. 1968, Paris.

Dans le temple froid et austère, l'eau bénite ne semble pas encore avoir été exorcisée, comme peut le suggérer les deux petits diables s'ébrouant dans le bénitier. Redon verrait-il dans certains actes religieux la présence d'une certaine sorcellerie ?

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

24 Homme à la fenêtre

Fusain, 393 × 329
Signé, en bas à droite, en blanc : *Odilon Redon*

Dans la période 1875-1880, la période « la plus angoissée des Noirs », Redon exécute plusieurs fusains ayant pour thème le Prisonnier. Le dessin acquis par le Musée d'Art Moderne de New York est le plus proche de celui-ci.
S'agit-il d'un homme enfermé, d'un prisonnier ou plutôt,

24

comme le suggère le rideau au premier plan masquant une partie de la fenêtre, de l'apparition d'un homme derrière une fenêtre ? Dans le fusain de New York, l'homme s'agrippe aux barreaux et frappe contre la vitre. Ici, il s'interroge ; son visage émacié, ses yeux agrandis, son doigt maigre porté à sa lèvre révèlent une grande souffrance : celle de la solitude, de l'incompréhension, mais aussi celle des visions démoniaques qui le hantent. Ses appels restent vains et devant la vie qui se poursuit indifférente, il songe. Ce monde n'est pas le sien. Prisonnier, il l'est de son imaginaire en proie au surnaturel, peuplé d'êtres et d'images obsédantes qu'il ne saurait faire partager.

Collection particulière

25 Le boulet

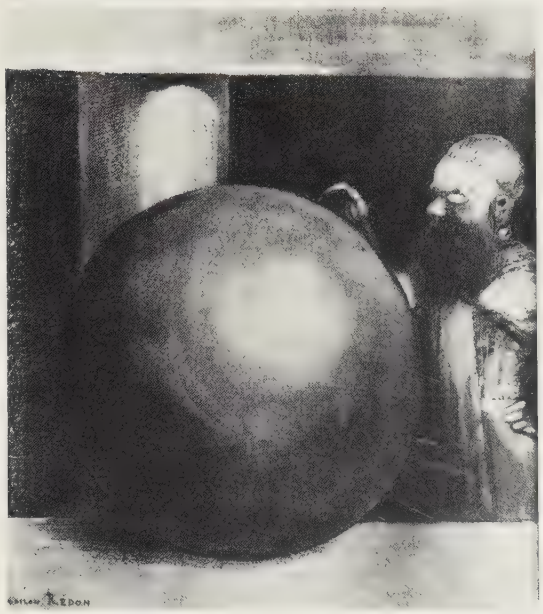
Fusain sur papier chamois, 410 × 360
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
1878 (selon des notes de l'artiste)

Hist. Émile Bernard, 1904 ; André Bonger

Bibl. Cohen Gosschalk, 1909, repr. p. 81 ; Sandström, 1955, pp. 42-43, fig. 32 (sous le titre : *La Sphère*) et p. 106 ; Berger, 1964, n° 581, p. 225.

Exp. 1882, Paris ; 1956-1957, Paris, n° 19 ; Paris, 1959, Londres, n° 7.

25



Exécuté en 1878, ce dessin fit scandale à la première exposition du Gaulois en 1882. « Un certain dessin que vous avez (une sorte de bonze tâtant un boulet) », écrira Redon à Bonger « était en vitrine : les voyageurs sur l'impériale des omnibus riaient aussi en l'apercevant. » (Cité par Sandström, p. 106). Huysmans décrira ce fusain en 1884 sur les murs de la chambre de Des Esseintes. Si l'auteur d'*A Rebours* réservait une large place aux œuvres de son ami Redon, l'interprétation qu'il donnait des ouvrages, loin de servir à une plus juste compréhension, allait accentuer l'écart entre le public et l'artiste : « ces dessins », écrivait-il, « étaient en dehors de tout ; ils sautaient, pour la plupart, par-dessus les bornes de la peinture, innovaient un fantastique très spécial, un fantastique de maladie et de délire. » Le reproche trop longtemps fait à l'œuvre de Redon d'un art littéraire et cérébral, réservé à un petit groupe d'initiés, date d'*A Rebours*. (R. Bacou, in *Catalogue Odilon Redon*, Paris, 1956-1957, n° 19).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

26 Tête d'Orphée ou Gloire tombée

Fusain sur papier chamois, 410 × 340
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
1881 (selon des notes de l'artiste)

Hist. E. Schuffenecker, 1891 ; D.Komler, Amsterdam, 1921.

Bibl. Bacou, 1956, t. II, p. 47, n° 35 ; Berger, 1964, p. 226, n° 597 ; *Kröller-Müller Tekeningen*, 1968, pp. 244-245, n° 12.

Exp. 1892, Paris, n° 282 ; 1894, Paris, n° 16 ; 1920, Paris, n° 173 ; 1956-1957, Paris, n° 27 ; 1958, Berne n° 24.

Exécuté en 1881, d'après des notes manuscrites de Redon. Sandström a justement noté que Redon s'inspire pour son cycle d'Orphée de la peinture de Gustave Moreau, exposée au Salon de 1866, *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (Sandström, *op. cit.*, p. 48 et fig. 38). Dans des peintures ou des fusains postérieurs (par exemple, *Tête d'Orphée sur la lyre*, *cf.* Cat. *Donation Arï et Suzanne Redon*, n° 18 et n° 42 du présent cat.), Redon reprend le motif de Moreau. Ici, il modifie le thème et nous en donne une interprétation neuve et émouvante. La sérénité recueillie de ce visage forme une antithèse avec l'angoisse exprimée dans les fusains précédents. Le triangle blanc qui apparaît dans la composition se retrouve dans *Souci d'Absolu* (n° 44 du cat. Redon, Paris 1956-1957). Le visage de la Folie se dessine sur un triangle noir à la planche VI de l'album : *A Edgar Poe*, de 1882 (*cf* n° 60).
Émile Schuffenecker, ami de longue date, possédait ce fusain, ainsi que *Chimère*. Remerciant Schuffenecker du prêt de ces deux dessins pour l'exposition de 1894, chez Durand-Ruel, Redon lui écrivait : « Merci du mot enthousiaste que

vous mettez toujours pour mes travaux. J'y suis bien sensible venant de vous » (lettre du 31 juillet 1894). Schuffenecker avait fait en 1890 le portrait de Redon, qui fut publié dans le fascicule n° 386 des *Hommes d'Aujourd'hui*, avec un texte de Charles Morice. (Bacou, in *Catalogue Redon 1956-1957*, n° 27.)

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

27 Tête de Saint Jean

Mise de plomb, 340 × 288
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Bibl. Fegdal, 1929, repr. pl. XXV

Inspirée du thème de *L'Apparition* de Gustave Moreau, cette mine de plomb laisse transparaître un léger accent religieux. Les nouvelles idées du catholicisme qui s'empara de la France dans les années 1890, la foi de certains de ses plus fidèles amis, Huysmans, Jammes, Denis, ne sont sans doute pas étrangères à l'intrusion de ce thème dans la production de cette époque. La perte de proches dut jouer également un rôle prépondérant dans cet élan mystique. Redon ne s'écarte pas du schéma iconographique chrétien traditionnel et représente la tête de Saint Jean-Baptiste, les yeux clos, les

26

27

traits apaisés et détendus. Ce motif (qu'il reprendra souvent pour des thèmes païens) lui permet de symboliser et d'affirmer la pérennité de l'âme au-delà même de la mort.

Collection particulière

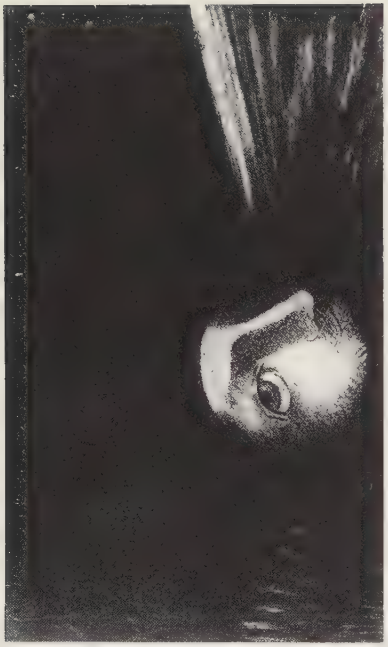
28 Le météore

Fusain sur papier chamois, 335 × 201
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. A. Vollard; G. Richard, Bordeaux.

Exp. 1943, Bordeaux, n° 12; 1957, Bordeaux, n° 348.

La parenté de ce *Météore* avec les *Êtres embryonnaires* de l'*Hommage à Goya* (*cf.* n° 68) peut indiquer une date proche de 1885.
Le « ballon bizarre » de 1882 ne se réduit plus à un œil, mais prend ici les traits d'une face humaine dont l'œil démesuré semble encore rouler dans l'orbite.
Ni « triste montée », ni aspiration vers l'infini, ni tête tranchée, ni vision d'épouvante, cette face a la rotondité parfaite d'une pleine lune que son expression d'une ironie légère situe en marge des apparitions effrayantes de la série lithographique: *Dans le rêve* (1879) (*cf. Gnome, Vision* ou *Triste montée*).
Bien qu'accompagné d'une traînée lumineuse, le météore semble flotter au-dessus des eaux, le regard posé sur l'artiste.



28

«Il y eut aussi des météores bienveillants» semble nous confier Redon, de nocturnes compagnons renvoyant à l'artiste les rayons de sa propre vision.

Collection particulière

29 Portrait de Madame Redon

Fusain sur papier chamois, 432 × 354
Signé, daté en bas à droite: *1885. Odilon Redon*
1885

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Bibl. Fegdal, 1929, pl. XII; Bacou, 1951, t. I, p. 151; Berger, 1964, nº 625, pl. 36; Bacou, 1985, p. 406, repr.

Exp. 1923, Paris, nº 269; 1956, Paris, nº 36; 1958, Hambourg; Cologne; Stuttgart, nº 186; 1962, Venise, nº 947; 1984-1985, Paris, nº 94.

Ce superbe portrait de Mme Redon, dont les ombres fortement accusées soulignent l'intensité du regard et les traits purs du visage, porte la date de 1885. Il s'agit de l'une des rares œuvres de la période noire, avec le *Portrait de Jean* (*cf.* nº 30), où Redon utilise le fusain pour reproduire fidèlement un modèle.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

30 Portrait de Jean Redon

Fusain sur papier chamois, 444 × 340
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
1886

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1923, Paris, nº 270; 1984, Paris, nº 95.

Ce dessin représente Jean, premier enfant d'Odilon et de Camille Redon, qui naquit à Peyrelebade le 11 mai 1886 et mourut quelques mois plus tard, le 27 novembre 1886. Redon évoqua l'amical soutien de Huysmans en ces jours douloureux: «Ce cher Huysmans avait du cœur. Lui qui disait exécrer les enfants, toute une nuit il veilla près de ma femme et de moi l'enfant que nous avions perdu. Il disait, comme pour s'excuser: C'est parce que vos enfants ne sont pas comme ceux des autres». (Deffoux, *J.F. Huysmans sous divers aspects,* Bruxelles, 1942, pp. 82-83). Le 6 mai 1887,

30

29

32

Redon écrivait : « Le temps n'affaiblit pas l'émoi causé par une telle mort. Il peut donner prise à des activités qui remplissent les heures et passionnent à nouveau ; mais au silence, au premier loisir indolent, le rappel est sensible et le mal ouvre sa plaie. » (*A.S.M.*, p. 88.)

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

31 Enfant allongé à terre

Crayon noir, 260 × 194
Monogrammé, en bas vers la gauche : *Od. R.*

Hist Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris, 1982.

Exp 1984-1985, Paris, n° 206.

Redon connaît la douleur d'avoir perdu un enfant : son fils Jean. « La mort d'un enfant laisse le cœur en litige, son souvenir est toujours l'avant-goût d'un sentiment infiniment doux auquel on a goûté, et laisse à l'âme inassouvie un mélancolique malaise » (*A.S.M.* p. 92).
Comme pour adoucir ce « mélancolique malaise », Redon assimile, dans ce dessin, la mort de l'enfant à un sommeil profond. Son doux visage aux yeux clos, l'abandon total de son corps, ses bras relevés encadrant sa tête et ses petits poings fermés ne trahissent aucune souffrance et permettent

31

l'évidence de l'ombre noire tachant son uniforme de petit soldat et se répandant sous sa tête.
Aux trois autres esquisses montrant le corps de l'enfant replié et comme secoué de spasmes, Redon a préféré l'attitude allongée qui est celle que Manet avait aussi retenue pour son *Torero mort*.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon

32 Tête de Christ

Fusain sur papier brun, 470 × 360
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Richard Nathanson, Londres.

Exp. 1983, New York, n° 85.

Comme pour la lithographie montrant une tête de Christ datée de 1887, Redon adopte une iconographie originale : le visage beau et mélancolique, plus humain que divin, couronné d'épines aux rameaux se tordant comme des serpents, est imberbe. On peut rapprocher cette œuvre d'un crayon noir daté de 1895 et d'une lithographie tirée de la troisième tentation de Saint-Antoine (*cf.* n° 92). Ces trois œuvres adoptent le même schéma de composition : la tête est penchée vers la gauche et la même beauté fragile dénuée de caractère religieux s'y retrouve. Seul le regard diffère. Ici, les yeux, grands ouverts, expriment une innocence, une tendresse, une candeur qui émeuvent. Plutôt que de représenter un Christ souffrant, au visage crispé par la douleur, Redon, avec une sensibilité extrême, suggère à travers ce regard touchant tout le désespoir, le désarroi, l'incompréhension mais aussi l'ineffable bonté du fils de Dieu face à ses tortionnaires.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

33 Autoportrait

Fusain, 340 × 225
Signé, en bas vers le centre : *Odilon Redon*
Vers 1888

Hist. Fondation Wibbina, 1960.

Bibl. Berger, 1964, pl. 3, cat. n° 551.

Exp. 1957, La Haye, n° 23 ; 1959, Londres, n° 1 ; 1961-1962, New York ; Chicago, n° 120 ; 1962, Venise, n° 55 ; 1973, Francfort ; Cologne, h.c. ; 1977, La Haye, n° 3.

Des huit autoportraits connus exécutés par Redon, celui-ci est le moins conventionnel et s'intègre dans la suite de ses « noirs » dont il reprend les effets de clair-obscur. Le passage

33

de la lumière à l'ombre à travers le visage de l'artiste souligne son pouvoir médiumnique également sensible dans son regard agrandi posé sur le spectateur.
«Tout mon art est limité aux seules ressources du clair-obscur» écrit Redon pour qui la référence à Rembrandt est de ce point de vue déterminante: «Rembrandt me donna des surprises d'art toujours nouvelles. Il est le grand facteur humain de l'infini de nos extases. Il a donné la vie morale à l'ombre. Il a créé le clair-obscur comme Phidias la ligne» (*A.S.M.*, pp. 25 et 35).

La Haye, Gemeentemuseum (Wibbina Foundation)

34 Le corbeau

Fusain sur papier légèrement teinté de jaune, 500 × 355
Signé, vers le centre à droite, au fusain: *Odilon Redon*

Hist. Legs Marquet aux Musées Nationaux avec usufruit en faveur de Mme Albert Marquet, 1948; dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1961-1967; Paris, Louvre, Musée du Jeu de Paume 1967-1982; dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, décembre 1982.

Bibl. Huyghe, 1948, pl. 77; Bacou, 1956, t. I cité p. 78; Berger, 1958, p. 154; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, pp. 196 et 249; Martin-Méry, 1967, cité p. 46.

Exp. 1926, Paris, n° 231; 1956-1957, Paris, n° 30; 1959, Londres, n° 11; 1960, Paris, n° 20; 1961-1962, Tokyo; Kyoto, s.n°; 1962, Venise, n° 63; 1963, Mannheim, n° 192; 1975-1976, Bordeaux, n° 179; 1983, Bordeaux, n° 120.

Ce fusain s'inspire du poème en prose d'Edgar Poe: *Le Corbeau*. Un second dessin de Redon à l'encre de Chine, évoque lui aussi directement ce poème et illustre la couverture des *Contes Grotesques* de Poe traduits par Emile Hennequin (Ohllendorff, 1882). La même année, Redon devait publier un recueil de six planches sous le titre: *A Edgar Poe*, véritable hommage au poète, davantage qu'illustration directe de son œuvre (*cf.* notices de 55 à 60).
La couverture des *Contes Grotesques* fait apparaître, dans l'encadrement d'une fenêtre, à contre-jour, le profil du «disgracieux volatile».
Dans ce fusain, Redon garde l'ouverture lumineuse de la fenêtre mais laisse «l'oiseau d'ébène» se fondre dans l'ombre. Dans l'encadrement vertical, issue des rayons sombres de l'ombre, apparaît celle que le poète tente d'oublier, cette Lénor perdue, cette jeune fille sanctifiée, «rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénor».

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

34

35 L'apparition

Fusain avec rehauts de gouache blanche sur papier chamois, 580 x 440
Signé, en bas à droite au fusain : *Odilon Redon*
1883 (selon l'artiste, d'après ses notes manuscrites)

Hist. A. Mellerio ; vente Hôtel Drouot, Paris, 2 juin 1943, n° 125 ; J.R. Tauzin, Bordeaux ; achat de la Ville, 1947

Bibl. Mellerio, 1920, II, p. 150 ; Sandström, 1955, pp. 48-49, fig. 40, Bacou, 1956, t. I, p. 70 ; Von Holten, 1960, repr. n° 78 ; Berger, 1964, p. 227, n° 610 ; Osterman Borowitz, 1972, p. 18, fig. 4 ; Reverseau, 1972, p. 178, fig. 5 ; Camon Aznar, 1972, repr. p. 167 ; Walters, 1977, repr. p. 30

Exp. 1894, Paris, n° 43 ; 1926, Paris, n° 214 ; 1934, Paris, n° 125 ; 1950, Bristol, n° 23 ; 1956-1957, Paris, n° 34 ; 1961, Besançon, n° 32 ; 1971-1972, Nagoya ; Kamakura ; Osaka ; Fukuoka, n° 76 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 261 ; 1972, Bristol, n° 49 ; 1972, Madrid, n° 210 ; 1975-1976, Rotterdam ; Bruxelles, Baden-Baden ; Paris, n° 183

L'admiration que Redon porte à Gustave Moreau, ce « maître » à la vision « essentiellement et profondément moderne » (*A.S.M.*, p. 65), justifie pleinement le rapprochement fait entre ce fusain, *L'Apparition* et l'aquarelle du même titre que G. Moreau présente au Salon de 1876 puis à l'Exposition Universelle de 1878 (Louvre, Cabinet des Dessins).

L'aquarelle de Moreau évoque l'apparition de la tête auréolée de Saint Jean-Baptiste devant Hérode, Hérodiade, Salomé et d'autres personnages secondaires, dont le bourreau. Fille d'Hérodiade, et sur les injonctions de celle-ci, Salomé avait, grâce à sa danse, obtenu d'Hérode le sacrifice du Saint dénonciateur de la liaison incestueuse de sa mère avec Hérode.

A la place de la somptuosité du décor, des costumes et de la beauté ondoyante de Salomé, Redon réduit l'espace architectural à une sorte de temple monumental, austère et froid où seule une femme, figée dans un statisme sculptural, contemple l'apparition silencieuse d'une figure aux yeux clos auréolée d'une gloire aux rayons noirs. Le souvenir du plateau sur lequel Salomé avait recueilli la tête de Saint Jean subsiste, mais prend la forme d'un soleil noir dont la sphère centrale glisse devant le visage du Saint, le découvrant dans sa lumière.

Le caractère oriental des deux figures, dont l'impassibilité contemplative rappelle celle des religieux bouddhistes, la symbolique cosmique de la sphère et peut-être de la colonne (axe du monde) donnent à ce fusain une dimension métaphysique dépassant l'évocation biblique de l'histoire de Salomé.

La série des six lithographies illustrant le recueil *A Edgar Poe*, parue en 1882, notamment les planches II et V : *Devant le noir soleil de la mélancolie...* et *Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les sphères*, peuvent contenir déjà plusieurs aspects de cette *Apparition* (*cf.* n°s 56 et 59).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

36 Petite tête ailée dans la nuit

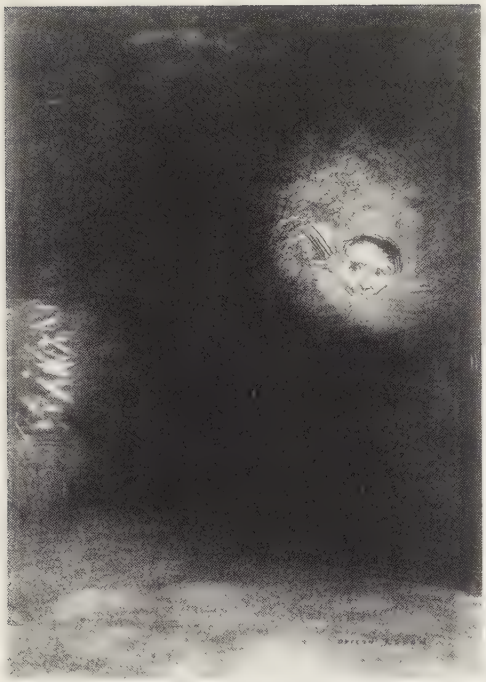
Fusain sur papier brun, 410 × 480
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Londres, Picadilly Gallery, 1983.

Exp. 1983, New York.

« Protestation contre le banal » (Jubert, in *La Petite Gironde*, 20 avril 1941), l'œuvre de Redon fait souvent appel à des hybrides, sortes de cellules contenant figurés tous les attributs de l'homme. Esprit curieux à la fois neuf et lucide, Redon s'intéresse au monde intermédiaire entre l'homme et la plante. Ces monstres redevables des recherches des scientifiques de l'époque, nous les retrouverons dans ses lithographies présentées avec cette même technique où le noir tient la place majeure.

New York, Collection de la famille Ian Woodner



36

37

37 Diogène

Fusain sur papier bleu vert, 523 × 374
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Ambroise Vollard; Muriel Julius, 2 mars 1959.

Exp. 1968, Bloomington, nº 86; 1983, Malibu.

Ce fusain d'un noir à la fois éclatant et ténébreux illustre peut-être un épisode de la vie de Diogène dit Le Cynique, philosophe grec qui vécut de 413 à 327 avant Jésus-Christ. Cet esprit caustique, «Socrate en délire» aurait dit de lui Platon, ne montra que mépris et cynisme pour les honneurs et les richesses. La tradition veut que sa demeure ait été un tonneau.
Fondateur de l'École Cynique, sa conduite parut scandaleuse à ses contemporains, ses répliques mordantes lui valurent le sobriquet de «Chien». «Ote-toi de mon soleil» aurait-il répliqué un jour au grand Alexandre, ce qui montre son caractère ombrageux. Ce philosophe, véritable ascète, s'était rendu aussi célèbre par une autre anecdote illustrée de manière personnelle par Redon: on raconte qu'un jour, il se promena à Athènes en plein jour avec une lanterne, disant à ceux qui l'interrogeaient: «Je cherche un homme». Redon, en dépit de la tradition, situe la scène dans une obscurité profonde; la silhouette de Diogène disparaît presque totalement dans les ténèbres, la seule véritable source de lumière est cette lanterne qu'il porte à bout de bras, lanterne où apparaît un visage, symbole de la réponse que fit Diogène aux passants rencontrés au hasard des rues d'Athènes; ce visage d'homme est aussi l'image de l'idéal recherché par le philosophe grec: la sagesse.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

38 Profil de lumière

Fusain, 350 × 230
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Collection Zoubaloff, don au Petit Palais, 1916.

Bibl. Mellerio, 1913, cité, p. 25; Mellerio, 1923, repr. face p. 36; *Catalogue Collections Municipales*, 1927, nº 934; Bacou, 1956, t. I, p. 71; Berger, 1964, p. 229, nº 629.

Exp. 1904, Paris, nº 140; 1947, Zurich, nº 283; 1952, Paris, nº 45; 1968, Francfort; 1972, Londres; Liverpool, nº 254; 1972, Madrid; Barcelone, nº 207; 1981, Tokyo; 1976, Paris.

38

Un flot de lumière à l'origine incertaine baigne ce profil de femme comme une révélation du divin. Est-ce de son recueillement, de sa prière, qu'émane ce faisceau lumineux ou bien provient-il d'une source autre qui s'impose et oblige à la prière, à la croyance immédiate, comme une vérité à laquelle on ne peut que se soumettre? Cette lueur est peut-être aussi une irradiation de la femme elle-même, cet être qui inspire à l'artiste tant de respect que sa rencontre l'ébranle au plus profond de lui-même. «Il y a quelques minutes de sa présence où ce que j'ai ressenti de plus délicat et de plus tendre de la femme et des femmes se répercuta dans mon cœur par la maturité de mon esprit, comme si en elle se résumait ce que j'ai le plus aimé, ce qui me révèle le plus de lumière, ce qui me domina le plus et m'attira vers le beau» écrit Redon dans *A Soi-même* (p. 52).
Transposé en lithographie en 1886 (Mellerio, 1913, n° 61), ce fusain est parent d'un second *Profil de lumière* inversé (*cat. Donations Claude Roger-Marx,* 1980, n° 42).

Paris, Musée du Petit Palais.

39 Serpent - Auréole

Fusain sur papier chamois, 529 × 375
Signé, en bas, à gauche, sur le piédestal: *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Bibl. Mellerio, 1913, p. 108.

Exp. 1958, Berne, n° 29; 1984, Paris, n° 96.

Fusain transposé, avec quelques variantes, dans la lithographie de 1890 (Mellerio, 1913, n° 108). En le remerciant en 1890 des deux lithographies *Les Yeux Clos* (Mellerio, 1913, n° 107) et de *Serpent auréole,* Huysmans écrivait à Redon: «Ce qui est sûr, c'est que vos lithos sont du Redon de derrière les fagots; votre tête de femme est superbe et le serpent enroulé d'un grand et macabre effet». (*Lettres,* p. 121).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

40 Homme cactus

Fusain, 490 × 322
Signé, en bas, à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Bouilly, Paris; achat de Ian Woodner, 15 juillet 1959, à la Gallery Matthiesen, Londres.

Bibl. Berger, 1965, n° 621; Seznec, 1972, p. 289, repr. n° 187; Durand, 1975, p. 57; Gaigneron, 1977, p. 105, repr.; Wilson, 1978, repr. fig. n° 12.

Exp. 1959, Londres, n° 15; 1961-1962, Chicago, n° 100; 1962, Venise, n° 36; 1970, New York, n° 134; 1983, Malibu.

L'émotion esthétique chez Redon se double parfois d'un esprit scientifique. «Il a frissonné devant les profondeurs d'horizon humain qu'ouvraient au XIXe siècle la géologie et la vie microbienne» (Mellerio, 1920, p. 145). Les recherches de Pasteur, les théories de Lamarck, celle de Darwin, les travaux de son ami Clavaud et ses propres recherches en ostéologie lui ont donné l'idée et la pensée de créer des êtres à sa fantaisie, monstres ou créatures les plus irréelles dont l'homme cactus qui compte parmi ses œuvres majeures. Cet être mi-plante mi-humain, hérissé de piquants et planté dans une jardinière cubique ornée d'un motif mythologique, exprime un profond désespoir.
L'obsession de créer un monde indéterminé, «de faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable...» fut parfois mal comprise et mal admise. Beraldi considérait ses noirs «comme des hallucinations mystiques, fantastiques et énigmatiques, absolument indéchiffrables pour le commun des mortels... C'est du noir pour du noir et du blanc pour du blanc, comme les symbolistes qui alignent des mots pour des mots indépendamment de tout sens...» (Beraldi, 1891, t. XI, pp. 176-177). Degas abondait un

39

40

peu dans son sens mais reconnaissait les qualités artistiques de Redon, « Ce qu'il veut dire, je n'y comprends pas souvent grand chose, mais pour ses noirs, oh, ses noirs, impossible d'en imprimer d'aussi beaux... » Cependant Redon trouve de nombreux admirateurs, Mallarmé, Huysmans, les symbolistes belges, et Baudelaire qui écrivait « l'étrange est le conditionnement du beau » ; Gourmont classa l'œuvre de l'artiste dans ce qu'il appelait la « logique imaginative ».

New York, Collection de la famille Ian Woodner

41 Parsifal

Fusain sur papier, 290 × 212
Signé, en haut à droite : *Odilon Redon*

Hist. Acquis de Madame Odilon Redon, 1919.

Ce dessin, étude pour la lithographie : *Parsifal* (1892) (*cf.* n° 85) semble d'un réalisme beaucoup plus fort. Le travail accentué des traits, les jeux de contraste entre les parties claires et sombres donnent à ce jeune héros mythique une expression volontaire et farouche, traits qui disparaissent presque totalement dans la lithographie, au profit d'une expression rêveuse et candide, plus conforme au personnage de la légende et au héros du cycle de Wagner.

Collection particulière

41

42

42 Orphée

Fusain sur papier bleuté, 540 × 540
Signé, en bas, à gauche : *Odilon Redon*

Reprise du thème d'Orphée (*cf.* n° 26). La tête transfigurée d'Orphée qui continue son chant après sa mort peut être le symbole de la création artistique.

Collection particulière

43 Profil de femme

Fusain sur papier chamois, 490 × 340
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*

Hist. Wertheimer, France ; collection privée, France ; Ellen Jo Myers, New York.

Exp. 1983, New York.

Tout l'implicite du *Profil de Lumière* (*cf.* n° 38) se formule dans ce profil de prière. La lumière diffuse qui baignait le premier

43

profil s'est déplacée sur le devant du visage, émanant des mains jointes, laissant le profil doucement ombré se détacher sur cette lueur ascendante. L'assimilation de la femme à la prière, de la pureté à l'éclat lumineux, de la virginité à la beauté et à la sensualité n'est pas sans rappeler l'une des premières grandes émotions de Redon adolescent qui lui fit connaître, mêlés, le mystère du divin et le trouble de sa sensualité naissante (*A.S.M.*, p. 100). Traduit en lithographies, ce profil de femme (plutôt que *Prière*, in Bacou, 1956, t. II, n° 45 repr.) sert de frontispice à l'ouvrage de A. Ferdinand Herold : *Chevaleries Sentimentales* (Paris, 1883) dont le chapitre consacré au *Vitrail des Saintes* a pu inspirer Redon ; ainsi, le portrait de *Praxedis :*

«Elle a vécu, dans les prières et les hymnes ;
Elle a tourné vers l'Éternel
Ses yeux, doux comme des lacs limpides,
Et qu'extasiaient des visions du ciel.
Elle a voilé sa claire chevelure
Du voile immortellement blanc des vierges,
Et nulle amertume de brise sacrilège
N'a frolé sa chaste chevelure.» (...)
(*Chevaleries Sentimentales*, p. 120.)

New York, Collection de la famille Ian Woodner

Eaux-fortes

44

44 Le gué

Eau-forte, 180 × 135
Signé, sur la gravure, en bas à droite: *O. Redon, élève de Bresdin*
1865

Hist. Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux jusqu'en 1968.

Bibl. Beraldi, 1891, vol. XI, p. 176; *Œuvre graphique complet d'Odilon Redon.* 1913, t. I, nº 168, repr.; Mellerio, 1913, nº 2, repr.; Mellerio, 1923, p. 179, nº 2; Doin, 1914, p. 9; Ray, 1920, p. 39; Sandström, 1955, pp. 22-23, repr. nº 18; Roger-Marx, 15 mai 1955, p. 10; *Lettres,* 1960, p. 65; Martin-Méry, 1967, p. 49; Selz, 1971, p. 13; Cassou, 1972, p. 76, nº 2, repr.; Wilson, 1978, p. 15.

Entre 1865 et 1866, Redon réalise onze eaux-fortes; neuf ont comme sujet des chevaliers combattant ou des cavaliers dans un paysage de montagne. Ces œuvres gravées furent exécutées en collaboration et sous la direction technique de Bresdin. Le tirage fut effectué à Bordeaux et à Paris, chez Delâtre, imprimeur attitré de la Société des Aquafortistes. Outre l'influence de Bresdin sensible dans le choix du format, dans la taille menue et précise, dans le soin apporté aux détails, dans la forte stylisation des nuages et dans le groupe des cavaliers qui rappellent ceux de la *Bataille dans les montagnes,* esquisse à la plume de Bresdin datée de 1865, cette œuvre peut être rattachée à l'orientalisme romantique des années 1830-1840 avec des artistes comme Delacroix, Decamps et le Bordelais Adrien Dauzats (1804-1888). Redon s'inspira peut-être d'une aquarelle de ce dernier parue dans le *Journal de l'exposition des portes de fer* édité en 1839: le *Défilé des portes de fer.*

Bordeaux, Archives Municipales

45 Les deux petits cavaliers

Eau-forte, 100 × 80
Signé, en bas à droite: *O. Redon*
1865

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. II, nº 171, repr.; Mellerio, 1913, nº 3, repr.; Sandström, 1955, p. 27, repr. nº 23; Bacou, 1956, t. I, p. 33; Cassou, 1972, nº 3, repr.

Élève de Bresdin, Redon adopte résolument certains caractères techniques de son maître: le petit format, la taille menue et d'une grande souplesse, les compositions fouillées et les thèmes. Cependant le jeune Redon se plait à introduire dans ses eaux-fortes un jeu subtil de clair-obscur hérité de Rembrandt, artiste qu'il admirait particulièrement. «Rem-

45

46

brandt me donna des surprises d'art toujours nouvelles. Il est le grand facteur humain de l'infini de mes extases. Il a donné la vie morale à l'ombre. Il a créé le clair-obscur comme Phidias la ligne. Et tous les mystères que comporte la plastique n'est désormais possible que par lui, pour le nouveau cycle d'art qu'il a ouvert hors de la raison païenne» (*A.S.M.* p. 130).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

46 Lutte de cavaliers

Eau-forte, 83 × 120
Monogrammé de la main de l'artiste, en bas à gauche, dans la cuvette: *OR*
1865

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. Mellerio, 1913, n° 4, repr.; Doin, 1914, p. 9; Mellerio, 1923, n° 4; Sandström, 1955, p. 27, repr. n° 24; Bacou, 1956, t. I, p. 34; Cassou, 1972, n° 4, repr.

Bien que s'inspirant encore des thèmes de batailles de Bresdin, l'intensité dramatique, la densité des volumes, le jeu d'ombre et de lumière modelant avec une vigueur toute sculpturale cette scène de combat sont des qualités qui n'appartiennent qu'à Redon. Le décor, montagnes abruptes et arides, sorte de monde pétrifié sous un ciel orageux et ténébreux, est peut-être un souvenir des paysages pyrénéens et espagnols (cf. n°s 1 et 5).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

47 Bataille

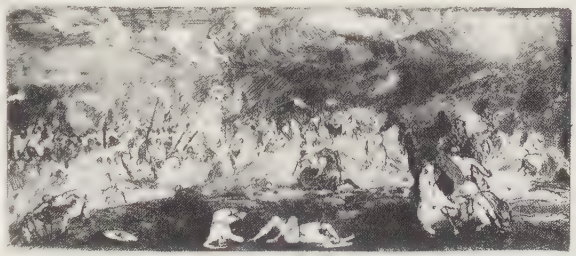
Eau-forte, 58 × 132
Signé de la main de l'artiste, en bas à gauche, dans la cuvette: *Odilon Redon*
1865

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. II, n° 170, repr.; Mellerio, 1913, n° 5, repr.; Doin, 1914, p. 9; Sandström, 1955, p. 26, repr. n° 20; Bacou, 1956, t. I, p. 34; Cassou, 1972, n° 5, repr.

Cette bataille furieuse et confuse opposant en un combat acharné deux armées est une adaptation personnelle d'une œuvre de Bresdin publiée la même année dans la *Revue Fantaisiste: La Mêlée* (cf. n° 14 in cat. Bresdin. Le premier plan jonché de cadavres, l'obscurité dramatique, le format allongé sont des éléments issus de l'eau-forte de Bresdin. Le dynamisme et la fougue de cette composition est une originalité propre à Redon. Une aquarelle de Decamps *Un épisode de la bataille des Cimbres* présentée au Salon de 1842 influença peut-être partiellement Redon et Bresdin.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes



47

48 La peur

Eau-forte, 112 × 200
Signé, en bas à gauche de la main de l'artiste, dans la cuvette: *Odilon Redon*
1865

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. Beraldi, 1891, vol. XI, p. 176; *Œuvre graphique de Odilon Redon*, 1913, t. II, n° 169, repr.; Mellerio, 1913, n° 6, repr.; Doin, 1914, p. 9; Cassou, 1972, n° 6, repr.

Scène d'un romantisme tourmenté et angoissé, cette eau-forte semble avoir été inspirée par un dessin à la plume de

48

Bresdin, dessin qui est aussi à l'origine de la première toile de Redon, exposé en 1870 à la Société des Amis des Arts de Bordeaux: *Roland à Roncevaux.*

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

49

49 Caïn et Abel

Eau-forte, 175 × 120
1886

Hist. Don de M. Prouté. 1961.

Bibl. *Œuvre graphique complet d'Odilon Redon,* 1913, t. II, n° 173; Mellerio, 1913, p. 89, n° 18, repr.; Mellerio, 1923, p. 180, n° 18; Bacou, 1956, t. I, p. 122; Martin-Méry, 1967, p. 46; Cassou, 1972, n° 18, repr.

Exp. 1971-1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, n° 83.

Initié par Bresdin à l'eau-forte, Redon réalise la majorité de ses œuvres entre 1863 et 1866. Il ne renoncera jamais complètement à ce mode d'expression et réalisera épisodiquement quelques œuvres gravées surtout en 1880 et 1892.
Cette eau-forte faisant partie des essais de traitement simultané en gravure et en peinture préfigure le passage du noir et blanc à la couleur. Redon peignit une œuvre reprenant exactement la même scène et les mêmes protagonistes.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

Lithographies

«Mais je cherchais, j'ai cherché. Et je crois avoir mis abondamment, et sans contrainte, mon imagination à même d'exiger, des ressources de la lithographie, tout ce qu'elles pouvaient donner. Toutes mes planches, depuis la première jusqu'à la dernière, n'ont été que le fruit d'une analyse curieuse, attentive, inquiète et passionnée de ce que contenait de pouvoir d'expression le crayon gras du lithographe, aidé du papier et de la pierre.»

O. Redon (*A.S.M.*, p. 129)

Dans le rêve

(nos 50-54)
1879

En 1876, Redon se passionne pour la lithographie ; son désir de réaliser une suite de planches inspirées des « Pensées » de Pascal, auteur qu'il affectionne particulièrement, n'y est sans doute pas étranger. Si ce projet n'aboutit pas, Redon qui souhaite multiplier ses dessins persévère dans sa découverte de la lithographie. En 1878, grâce à Fantin-Latour, il s'initie à la technique du papier report ; l'année suivante, sa première œuvre *Dans le Rêve* est publiée.

Cet album de dix planches est un « recueil de quelques pièces anciennes variées, mais dans lequel, prenant goût au procédé nouveau ». Redon a fait pour le terminer « de la lithographie de jet. Le titre me vint tout de suite », écrit-il à André Mellerio, « et désignait mon atmosphère personnelle dans l'ambiance à ce moment-là. (On lisait l'« Assommoir » et les impressionnistes avec Degas avaient déjà fait une large trouée, à la suite de Zola).

Cet album est peut-être l'un de mes préférés, parce qu'il est façonné sans aucun alliage de littérature. Le titre de Dans le Rêve n'étant en quelque sorte, qu'une clé d'ouverture... » (Lettre de O. Redon à A. Mellerio, le 21 juillet 1898, in *Lettres*, 1923, p. 30).

Aboutissement des recherches entreprises par Redon après 1870, cet album est selon Mellerio « un des plus complets et des plus curieusement étrangers et pourrait servir en raccourci de prototype à toute l'œuvre redonesque » (Mellerio, 1913, p. 10).

La facture et la technique définitives s'y affirment avec force. Redon, maître de son art, offre une succession de créations hallucinantes, visions matérialisées des rêves. Sans transition, les images accusées, déformées et irréelles se succèdent. Redon passe d'un sujet à l'autre subitement, avec spontanéité, ce qui est propre au rêve. Il nous communique ses visions sans artifice cherchant à nous associer (et non nous suggérer) à ses sensations et ses visions. « Quand nous feuilletons l'album, une impression s'en dégage aussitôt. C'est combien il répond pleinement à son titre. Nous sommes vraiment... arrachés à notre vie habituelle... pour être transportés dans le rêve, dont l'atmosphère imprécise et vague se prolonge à l'infini » (Mellerio, 1913, p. 10).

50 Éclosion

Planche I
Lithographie, 328 × 257
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
1879

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

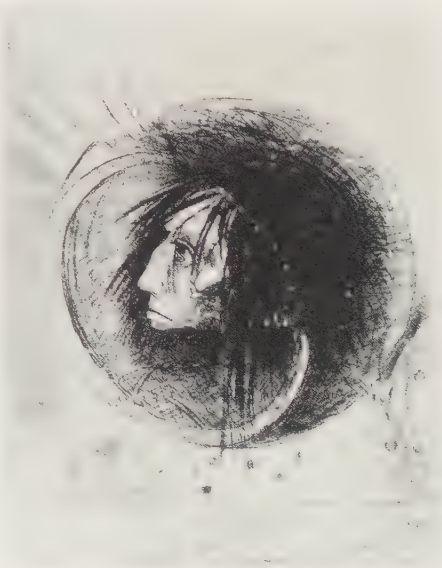
Bibl. Boisse, 10 octobre 1880 ; Triolet, 2 mars 1882 ; Huysmans, 1883, pp. 274-275 ; Destrée, 1891, pp. 18-21 ; Beraldi, 1891, t. XI, p. 176 ; *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. I, nos 2, 3, 6, 9, 11, repr. ; Mellerio, 1913, p. 10 ; Doin, 1914, pp. 9, 12-13 ; Fontainas, 1916, pp. 581-582 ; Ray, 1920, pp. 6-7 ; Mellerio, 1920, t. II, p. 147 ; Mellerio, 1923, p. 48, repr. ; *Lettres*, 1923, p. 30 ; Fegdal, 1929, pp. 25-27 ; Midiema, 1928 ; Schaub-Koch, 1938, no 14, p. 479 ; Sandström, 1955, pp. 52, 54, 61, 69-75 ; Bacou, 1956, vol. I, pp. 50-51 ; *A.S.M.*, 1960, pp. 98-99 ; *A.S.M.*, 1961, pp. 126-127 ; Van Gelder, 1976, p. 271 ; Selz, 1971, pp. 21-24, repr., p. 58 ; Cassou, 1972, pp. 28-29, nos 28, 29, 32, 35, 37 ; Durand, 1975, pp. 167-168 ; Roberts-Jones, 1978, pp. 137-138.

Exp. 1956, Paris, no 55 ; 1972, Londres ; Liverpool, no 272a ; 1972, Madrid, no 218.

La formation littéraire et scientifique donnée par Clavaud au jeune Redon pendant son séjour bordelais est à l'origine de la genèse de cette série. Redon découvrit, grâce à cet enseignement, les théories de Darwin et les problèmes liés à la création.

Remarquable par la beauté de ses noirs, son travail aigu et précis des traits, hérité de Bresdin, cette demi-sphère flottant

50



librement dans l'espace au-dessus des eaux dans laquelle apparaît une tête humaine primitive aux traits néandertaliens fortement marqués pose le problème de l'apparition de l'homme.
Le titre, comme la sphère d'où surgit ce visage, donnent l'impression que nous assistons à l'éclosion d'un œuf ou d'une spore, ici l'image de l'œuf primordial, l'Hiranya-garbha, issu de la philosophie hindoue découverte grâce à Clavaud.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

51 Germination

Planche II
Lithographie, 273 × 194
Signé, en bas à gauche, sur la feuille: *Odilon Redon. Del et Lith*
Nom de l'imprimeur, en bas à droite, sur la feuille: *imp. Lemercier et Cie Paris*
1879

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 50

Le problème de la création de l'être humain est une fois encore le pivot central de cette scène se déroulant dans un espace indéfini irradié par le soleil, symbole chez les hindous de l'Esprit Universel et de l'Intelligence Cosmique. Ainsi que des astres dans l'univers, des têtes gravitent en un arc évasé autour d'un visage vivant et expressif. Cette chaîne de têtes, aux traits plus ou moins marqués et de plus en plus sommaires au fur et à mesure qu'elles s'enfoncent dans le lointain, symbolise l'évolution; le visage animé représente son point culminant et l'étape finale de la création, celle de la perfection.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

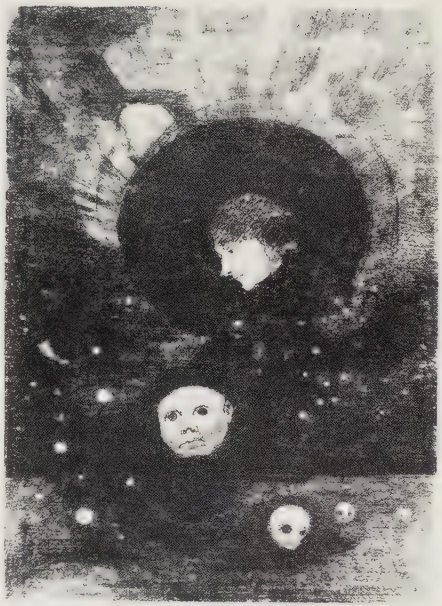
52 Le Joueur

Planche V
Lithographie, 270 × 193
Signé, en bas à gauche sur la feuille: *Odilon Redon del et lith*
Nom de l'imprimeur, en bas, à droite sur la feuille: *Imp. Lemercier & Cie Paris*

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 50.

Ce colosse portant avec peine à bout de bras sur sa tête un énorme dé préfigure le fameux *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (*cf.* n° 96).



51

52

53

L'idée primitive est sans doute issue du *Jeu de dés* de Gustave Doré; Redon donne cependant à son œuvre une plus large symbolique. L'être humain écrasé par le poids du dé est l'image de l'homme incapable de lutter contre son destin. Résigné et ignorant ce qui l'attend au bout du chemin, il marche inexorablement, transportant avec lui son lot de chance et de malheur.
Certains des éléments propres à l'art visionnaire de Redon apparaissent sensiblement dans cette œuvre: le renversement délibéré des proportions du monde réel, une composition élaborée et rigoureuse, une savante utilisation des noirs et blancs.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

53 Vision

Planche VIII
Lithographie, 274 × 198
Signé, en haut à droite: *Odilon Redon*
Nom de l'imprimeur, en bas, à droite sur la feuille: *imp. Lemercier et Cie Paris*
Nom du lithographe, en bas, à gauche sur la feuille: *Odilon Redon del et lith*
1879

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 50

L'énorme globe occulaire, à l'iris de profil et dirigé vers le haut, surgissant devant deux minuscules personnages porte la marque et le souvenir de *L'apparition* (1876) peinture de Gustave Moreau et d'une illustration de Grandville pour *Un autre monde. L'œillade* (1844). Certains éléments de cette œuvre se retrouvent dans un de ses fusains daté de 1883 *L'apparition* (*cf.* n° 35).
L'œil, organe considéré par Darwin comme l'œuvre la plus remarquable de la nature, hante nombre de ses dessins et peintures. Robert Miedema voit en cet œil l'image de Dieu; il en fait le rapprochement avec la vision d'Isaïe.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

54 Sur la coupe

Planche X
Lithographie, 244 × 160
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Signé, en bas à gauche sur la feuille: *Odilon Redon del et lith.*
Nom de l'imprimeur, en bas à droite: *Imp. Lemercier & Cie Paris*
Numéro de la planche en haut à droite sur la feuille: *PL 10*
1879

54

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 50.

La tête coupée qui a donné lieu chez d'autres peintres à des visions fantastiques et morbides symbolise pour Redon l'immortalité de l'âme. Cette figure au regard pur et extatique semble continuer à vivre insensible à la décapitation.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

A Edgar Poe

(nos 55-60)
1882

Edgar Poe (1809-1849) est à la fin du XIXe siècle un des rares écrivains romantiques qui fasse l'objet d'études approfondies. Baudelaire, Mallarmé traduisirent les poèmes de Poë; Hennequin qui avait publié en 1882 un article élogieux sur Redon traduisit les *Contes Grotesques*. Redon qu'il rencontra à cette époque, réalisa un dessin destiné à illustrer ces textes (*Le Corbeau*, 1882). L'artiste connaissait, lui aussi, certaines œuvres de Poe; il les avait découvertes et lues à Bordeaux, pendant sa jeunesse, grâce à son ami Clavaud.

Si ces contes n'étaient pas selon ses propres termes «son livre de chevet», Redon éprouvait une certaine affinité pour cet écrivain américain visionnaire et fantasque.
Traductions et interprétations de l'atmosphère prenante et du climat irréel des œuvres de Poe, ces lithographies sont accompagnées de légendes: celles-ci, et dès la parution de l'ouvrage, soulèvent des polémiques à propos de leur véritable auteur. Huysmans les attribua à Poe, d'autres à Redon. Sandström, dans son livre sur Redon, avance même l'hypothèse que l'auteur de ces légendes concises, révélations inachevées laissant l'esprit libre de vagabonder, serait Hennequin. Vraisemblablement, ces formulations ambiguës sont de la main de Redon. Un passage extrait d'une lettre écrite à André Mellerio le 31 juillet 1898 semble nous le confirmer: «... Pourtant je mis quelques mots sous ces nouvelles planches, habilement je crois, et le public s'y trompa. Évidemment, je n'avais fait là qu'une équivoque, bien permise, très légitime; l'album fut remarqué, c'était l'essentiel pour moi. Et je vis qu'on ne touchait pas impunément à la pierre sans être amené à la surcharger d'un mot écrit: tous les grands lithographes l'ont fait. Mais, chez moi, fort différemment, rien de contingent, vous le voyez!» (*Lettres*, 1923, p. 31).

55 L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini

Planche I
Lithographie, 262 × 198
Signé, en haut à droite, de bas en haut: *Odilon Redon*
Nom de l'imprimeur, sur la feuille, au milieu sous la lithographie: *Imp. Lemercier et Cie r. de Seine*
Inscription, en bas, au milieu, sur la feuille: *l'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'INFINI*
1882

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *L'Événement*, 6 février 1882; Hennequin, 4 mars 1883; Destrées, 1891, pp. 24-26; Beraldi, 1891, t. XI, p. 176; *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. I, nos 12-18, repr.; Mellerio, 1913, pp. 94-95, nos 37-43, repr.; Doin, 1914, p. 13; Fontainas, 1916, p. 583; Mellerio, 1920, p. 148; Ray, 1920, p. 42; Mellerio, 1923, p. 110, repr. p. 85; *Lettres* 1923, p. 31; Fegdal, 1929, pp. 28-30; Schaub-Koch, 1938, no 14, p. 480; Tannebaum, avril 1944; Sandström, 1955, pp. 43-46, 54, 68, 88, 109-116, repr. p. 85; Bacou, 1956, vol. I, pp. 68, 77-78, t. II, no 21, repr.; *A.S.M.*, 1960, p. 109; *Lettres*, 1961, p. 231; Jullian, 1971, p. 264; Selz, 1971, p. 24, repr. p. 15; Cassou, 1972, pp. 79-80, nos 38-45, repr.

Exp. 1956, Paris, no 57; 1972, Londres; Liverpool, no 273, a, b, c; 1972, Madrid, nos 221, 222, 223.

Vision étrange et inattendue d'un œil désorbité emportant comme un ballon dans une nacelle une tête humaine, montre plusieurs sources d'inspiration: l'envoi d'un aérostat, fait extraordinaire à l'époque, attirait une foule de spectateurs curieux et étonnés; seul moyen de propulsion aérienne il inspira nombre de dessinateurs, d'artistes et d'écrivains. Selon Sandström. la seconde source à l'origine de cette lithographie est une nouvelle d'Edgar Poe: *The unparralleled adventure of one Hans Pfall*. Enfin la tête reposant dans la nacelle en forme de coupe est une résurgence de l'histoire de Salomé et de Saint Jean-Baptiste.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

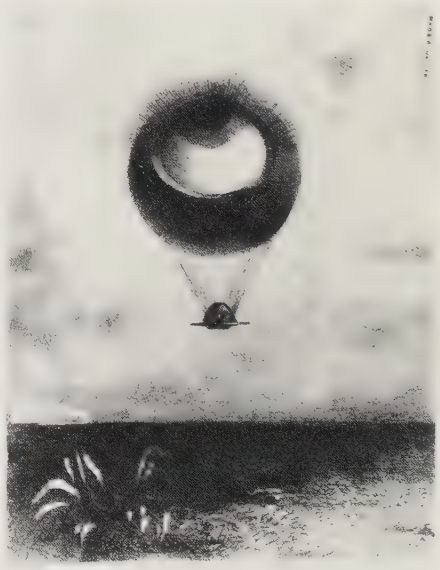
56 Devant le noir Soleil de la Mélancolie, Lenor apparaît

Planche II
Lithographie, 168 × 127
Signé, en bas à gauche, de bas en haut: *Odilon Redon*
Nom de l'imprimeur, en bas, au milieu, sur la feuille: *imp. Lemercier et Cie, r. de Seine. 57.*
Daté, en bas à droite, sur la feuille: *1882*
Inscription, en bas, sur la feuille: *Devant le noir Soleil de la MELANCOLIE, Lenor apparaît.*
1882

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* no 55.

55



Cette lithographie est la seule planche de la série à faire directement allusion à un héros d'Edgar Poe. Le personnage de Lenor apparaît dans *Le corbeau,* Edgar Poe ne la décrit pourtant jamais. Cette œuvre inaugure dans la production de Redon la série des profils féminins, collection qui verra au fil des ans son rôle et son importance s'accroître.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

57 Un masque sonne le glas funèbre

Planche III
Lithographie, 192 × 158
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Nom de l'imprimeur, en bas, au centre, sur la feuille: *Imp. Lemercier & Cie r. de Seine. 57*

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 55

Ce squelette masqué tirant de ses mains décharnées la corde d'une cloche renvoie à un conte fantastique d'Edgar Poe *The mask of the red dead* tiré des *Nouvelles Histoires Extraordinaires,* nouvelle qui tire elle-même sa substance du *Décameron* de Boccace. L'action de cette histoire se déroule pendant un bal masqué. La mort qui y participe obtient avec son déguisement et son masque un grand succès. A minuit, tous les participants découvrent avec terreur la véritable identité de l'étrange invité.
Redon réalisera en 1884, un fusain faisant directement allusion à cet épisode; la lithographie en est plutôt un résumé condensé, synthèse du masque et de la mort. Elle est le seul acteur de cette œuvre; le masque qu'elle porte, la cloche sonnant les douze coups de minuit symbolise la mascarade à laquelle elle participe.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

58 A l'horizon, l'ange des certitudes, et, dans le ciel sombre, un regard interrogateur

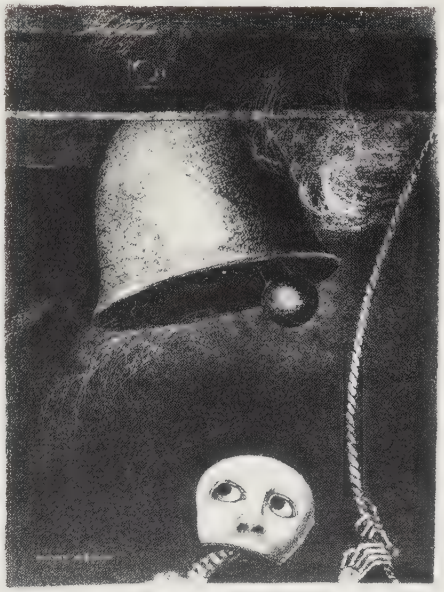
Planche IV
Lithographie, 272 × 208
Signé, en haut à droite, de bas en haut: *Odilon Redon*
Nom de l'imprimeur, en bas, au centre, sur la feuille: *imp. Lemercier et Cie. r. de Seine, 57.*
Inscription, en bas, au centre sur la feuille: *A l'horizon, l'ange des certitudes, et, dans le ciel sombre, un regard interrogateur.*
1882

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 55

56

57



58

Redon montre parfois une prédilection pour l'emploi de formes géométriques; souvenirs de ses études d'architecte, elles peuvent aussi dénoncer l'intérêt de Redon pour Dürer et son œuvre la plus célèbre *Mélancolia I*, gravure qui resta pour lui « une source riche, profonde et toujours nouvelle de belles lignes abstraites, profondes, révélatrices d'amplitude, de vastitude... » (*A.S.M.* pp. 109-110). Certains détails de l'œuvre gravée de Dürer se retrouvent dans celle de Redon: l'œil, élément dominant de la composition, regarde au loin et vers la gauche, la technique des ombres est similaire et le petit ange porte une couronne sur la tête.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

59 Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les sphères

Planche V
Lithographie, 273 × 209
Nom de l'imprimeur, en bas, au centre, sur la feuille: *Imp. Lemercier et Cie. Paris*
Inscription, en bas, au centre sur la feuille: *Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les Sphères*
1882

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 55

Dans un cadre carré nous découvrons une femme ailée; autour d'elle, tourne un ballet de boules. Ces astres sombres gravitant dans l'espace laissent apparaître un soleil noir, un front et deux grands yeux énigmatiques. La créature ailée personnifie le souffle vital. Redon a sans doute trouvé cette symbolique dans la philosophie hindoue qui associe le souffle au vent purificateur. La Genèse fait également allusion à ce souffle créateur de vie; il y est dit que Dieu insuffle son esprit dans l'homme pour lui donner la vie.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes

59

60 La folie

Planche VI
Lithographie, 145 × 200
Signé, au centre, à droite, de bas en haut: *Odilon Redon*
Nom de l'imprimeur, en bas, au centre dans la marge: *Imp. Lemercier et Cie. r. de Seine. 57.*
Inscription, en bas, au centre dans la marge: *LA FOLIE*
1882

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* nº 55

Dans ce visage aux traits lourds, au front bas et aux pommettes hautes, est surtout mis en exergue le regard fixe légèrement hagard. L'œil chez Redon joue le rôle de miroir de l'âme; il trahit mieux ses troubles et son état, ici la folie. Le triangle sur lequel se détache cette figure est une allusion à la Trinité. L'association folie-divinité peut sembler saugrenue au premier abord. Pourtant chez les populations dites primitives ou sauvages (les Indiens d'Amérique du Nord) la folie était un don donné par le ou les dieux.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

60

Les origines

(nos 61-63)
1883

Dans cet album de 8 lithographies, Odilon Redon retrace au fil des planches les formes mystiques qui, dans l'imagination des poètes, ont précédé la venue de l'homme sur la terre. Sorte d'épopée de l'humanité, cette série fait remonter le temps jusqu'aux époques primaires et permet d'assister progressivement à l'évolution des espèces depuis la plante jusqu'à l'animal et l'homme. Cette genèse biologique, génétique et mythologique, au fil conducteur assuré autant par l'image que par le titre, évoque le darwinisme dont les thèses et les matériaux étaient depuis longtemps, grâce à Clavaud, familiers à Redon. Cette suite évolutionniste aboutissant à l'apparition de l'homme (dans la dernière œuvre) et comprenant sept feuilles comme les sept jours de la création ne porte pas de légende. Cependant Redon en avait imaginé une suite, phrases qui, mises bout à bout, forment un véritable poème en prose. Cette absence de toute indication, Redon l'a justifiée dans une lettre écrite à Mellerio: pour lui «le titre était déjà très lourd».

61 Frontispice

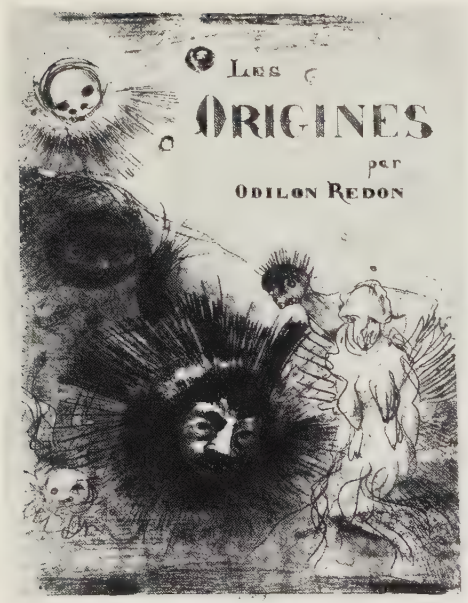
Lithographie, 305 × 225
Inscription, en haut, vers la droite: *LES ORIGINES PAR ODILON REDON*
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Signé, en bas à gauche sur la feuille: *Odilon Redon del et lith*
Nom de l'imprimeur, en bas, à droite, sur la feuille: *imp. Lemercier et Cie. Paris*
1883

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. Hennequin, avril 1884; Huysmans, 1884, p. 84; Rouanet, 17 avril 1886; Destrée, 1891, pp. 26-28; Beraldi, 1891, vol. XI, p. 17; *Œuvre graphique de Odilon Redon*, 1913, t. I, nos 19, 22, 26, repr.; Mellerio, 1913, nos 44, 47, 51; Fontainas, 1916, p. 583; Doin, 1920, p. 15; Mellerio, 1920, pp. 147-148; Ray, 1920, p. 42; Mellerio, 1923, pp. 107-157, repr.; *Lettres* 1923, p. 31; Roger-Marx, 1924, nº 21, p. 9; Fegdal, 1929, pp. 28-30; Sandström, 1955, pp. XVI, 65, 79, 85-86; Bacou, 1956, t. I, p. 80; *Lettres* 1961, p. 246; Werner, 1969, nos 21-26; Selz, 1971, p. 24; Jullian, 1973, p. 46; Cassou, 1972, p. 49, nos 46, 59, 53, repr.; Durand, 1975, pp. 165-166; Walters, 1977, p. 6; Wilson, 1978, pp. 26-28; Cassou; Pillement, 1979, repr. p. 122; Coustet, 1984, p. 59.

Exp. 1972, Londres, nº 274 a, b, c; 1972, Madrid, nº 224.

Traduction des préoccupations de Redon en 1883, cette œuvre présente des êtres en formation «des embrouillaminis filamenteux, des masses encore informes dans lesquelles s'ouvrent des yeux au regard vague...» (Durand, 1975, cf. Bibl.).



61

Partant d'une réalité basée sur les théories de Darwin (le milieu sélectionne) et sur les hypothèses du naturaliste Lamarck qui affirmait que c'était les êtres qui s'adaptaient et se modifiaient suivant l'environnement, Redon avec une rare maîtrise du noir et blanc invente les plus folles entités.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

62 Le polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux

Planche III
Lithographie, 213 × 200
Signé, en bas à droite, de bas en haut: *Odilon Redon*
Nom de l'imprimeur, en bas à droite, sur la feuille: *imp. Lemercier et Cie. Paris.*
Nom du lithographe, en bas à gauche, sur la feuille: *Odilon Redon del. et lith.*
1883

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* nº 61

Redon choisit d'identifier le polype, organisme primaire, au cyclope, créature de la mythologie grecque possédant un œil unique. Cette association entre le monstre et cette forme de cœlentéré paraît surprenante. La ressemblance entre les mots Polyphème (cyclope qui intervient dans l'Odyssée) et polype a contribué vraisemblablement à ce rapprochement. L'œil démesuré dont Redon a affublé cette entité est l'élément moteur de cette identification. Le polype est la forme animale la moins évoluée possédant l'organe de la vue.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

63 L'aile impuissante n'éleva point la bête en ces noirs espaces

Planche VII
Lithographie, 295 × 220
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Signé, en bas à gauche sur la feuille: *Odilon Redon del et lith*
Nom de l'imprimeur, en bas à droite, sur la feuille: *imp. Lemercier & Cie. Paris.*
1883

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* nº 61

63

62

Avec cette représentation de cheval ailé, animal fabuleux de la mythologie grecque, se cabrant et tentant vainement de s'élancer dans les noirs espaces, Redon, selon Sandström, s'inspire et illustre directement un chapitre de *Origin of Species* de Darwin. Ce passage *Effects of use and disuse* étudie particulièrement la morphologie animale et sa faculté d'adaptation au milieu naturel. L'animal conditionné par son environnement développera certaines facultés au détriment d'autres parties de son corps. Tel est le cas de ce cheval ailé à l'anatomie puissante et massive et aux ailes rudimentaires et dégénérées.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

64 Jeune fille

Lithographie, 300 × 220
Signé, en haut à gauche, sur la gravure: *Odilon Redon*
Nombre de tirages, en bas à gauche dans cuvette: *à 25 exemplaires*
Titre de l'œuvre, en bas à gauche, hors cuvette: *Jeune Fille*
Nom de l'imprimeur, en bas à droite, dans cuvette: Imp. A. Lemercier Paris
1884

Hist. Achat de la Ville à M. Prouté, 1964.

Bibl. *Œuvre graphique complet d'Odilon Redon*, 1913, t. 1, p. 43; Mellerio, 1913, p. 99, n° 70, repr.; Mellerio, 1923, p. 182, n° 70; Sandström, 1955, pp. 157, 189, n° 121, repr. p. 157; Martin-Mery, 1967, p. 43; Cassou, 1972, p. 82, n° 67, repr.

Exp. 1971-1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, n° 84.

C'est en 1887 que Redon exécute cette lithographie représentant une figure de jeune fille au sourire paisible, vue de trois quarts, la tête légèrement penchée et recouverte d'une coiffe. Jeanne Doin y voit le portrait d'une jeune paysanne du Médoc («Odilon Redon» in *Mercure de France*, 1er Juillet 1914).
Cette tête au délicat modelé souligné par quelques fines touches d'ombre est la première d'une longue série de profils où l'artiste tentera d'exprimer, grâce à un sensualisme contenu, son admiration et son adoration pour les femmes «êtres les plus étranges et les plus terribles...» (*A.S.M.*, p. 66) et pour les fillettes et les jeunes filles: «... Je vois en elles toute la femme sans y trouver une femme, et c'est exquis...» (*A.S.M.*, p. 90).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

Hommage à Goya
(nos 65-70)

C'est en février 1885 que paraît chez Dumont à Paris, imprimé par Lemercier, l'*Hommage à Goya*, album de six planches lithographiques.
Contrairement à ce que suggère le titre de cet ouvrage, cette suite de six estampes n'établit pas de réels liens de parenté avec le monde intérieur et social de l'artiste espagnol mort à Bordeaux douze ans avant la naissance de Redon, dans cette même ville. «...Il semble que ce soit un simple hommage plutôt qu'un rapprochement effectif. Les tendances satiriques dans l'ordre politique et religieux, le côté réaliste et brutal du Grand Espagnol n'ont au fond guère de rapport avec l'œuvre de notre artiste...» (*cf.* Mellerio, 1913, p. 37). L'artiste a voulu saluer les noirs mystérieux du peintre et peut-être à travers lui le nord de l'Espagne visité vingt ans auparavant et qui l'avait profondément marqué.
Cette œuvre aux limites du fantastique et de l'irréel ne peut que «...solliciter invinciblement l'attention de ceux qui sont las des banalités colorées et sculptées...», (*cf.* Geoffroy, 6 mars 1885), tels Mallarmé et Huysmans, amis de Redon qui écrivirent l'un, une lettre à l'artiste, l'autre, un long article, véritables poèmes en prose consacrant le talent de Redon. Comme dans ses précédentes réalisations, l'imagination tient une place prépondérante. Déformations du réel, suggestives d'idées et déclencheuses de rêves, ces six lithographies font pénétrer le spectateur dans un monde trouble et angoissant.
L'*Hommage à Goya* fut à l'origine de la profonde amitié unissant Redon et Mallarmé: l'artiste lui ayant envoyé un exemplaire, le poète, enthousiasmé, lui écrivit une longue lettre, premier jalon d'un dialogue fructueux et riche. «...Voilà deux jours que je feuillette cette suite extraordinaire de six lithographies, sans épuiser l'impression d'aucune, tant va loin votre sincérité dans la vision, non moins que votre puissance à l'évoquer chez autrui... J'aurai vu cette œuvre n'importe où, cher Monsieur Redon, que j'en eusse tiré un des plus rares plaisirs d'art qui soient: mais envoyé par vous, je vous laisse à deviner combien elle m'est précieuse...» (*Correspondance Mallarmé avec O. Redon*, 2 février 1885, *cf. Lettres*, 1960, pp. 132-133).

65

65 Dans mon rêve je vis au ciel un visage de mystère

Planche I
Lithographie, 290 × 235
Numéroté en haut, au milieu sur la feuille : *Planche I*
Inscription, en bas, au milieu sur la feuille : *Dans mon rêve je vis au ciel un visage de mystère*
1885

Hist. M. Bonnet ; achat de la ville, 1957.

Bibl. Geoffroy, 1885 ; Morice, 1885 ; Huysmans, 1885 ; Huysmans, 1886, pp. 147-149 ; Morice, 1886 ; Kahn, 1887 ; Beraldi, 1891, vol. XI, p. 176 ; Lorrain, 1894 ; Lorrain, 1895, pp. 214-220 ; *œuvre graphique complet d'Odilon Redon*, 1913, t. 1, nos 28 à 33 ; Mellerio, 1913, p. 97, nos 54 à 59, repr. pl. XIII ; Doin, 1914, p. 15 ; Ray, 1920, p. 42 ; Mellerio, 1923, pp. 37, 131, 174, 182, nos 54 à 59 ; Roger-Marx, 1925, p. 9 ; Mondor, 1941, pp. 452-453 ; Sandström, 1955, pp. 65-70, pl. XVI ; Bacou, 1956, t. I, pp. 64, 70-71, 88-89 ; *Lettres*, 1960, pp. 132-133 ; Selz, 1971, p. 24 ; Cassou, 1972, pp. 7, 41-42 ; Durand, 1975, t. XXIV, pp. 162, 167-168 ; Wilson, 1978, p. 28.

Cette figure allongée et triste, au regard vague, énigmatique et perplexe, plongée dans un clair-obscur irréel est caractéristique des recherches de Redon basées sur un travail des traits à la fois précis et nerveux et sur des jeux savants et structurés entre parties ombrées et lumineuses, génératrices de contrastes forts et saisissants. Cette œuvre tout en finesse et en opposition brutale, créatrice d'une atmosphère à la limite du fantastique enthousiasma particulièrement Mallarmé qui voyait en cette tête hallucinante un « grand mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister et qu'il poursuivra, à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir... » (lettre de Mallarmé à Odilon Redon, février 1885, Bacou, 1956, pp. 89-90). Huysmans, subjugué par ce visage émacié, douloureux et hautain, s'interrogeait sur sa signification ; il voyait en lui ou « le primitif pasteur d'hommes... » ou la figure de « l'immémoriale mélancolie » convenant de « l'inutilité absolue de toute chose » ou, enfin, « le mystère une fois de plus rajeuni, de la vérité... ».

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

66 La Fleur de Marécage, Une Tête Humaine et Triste

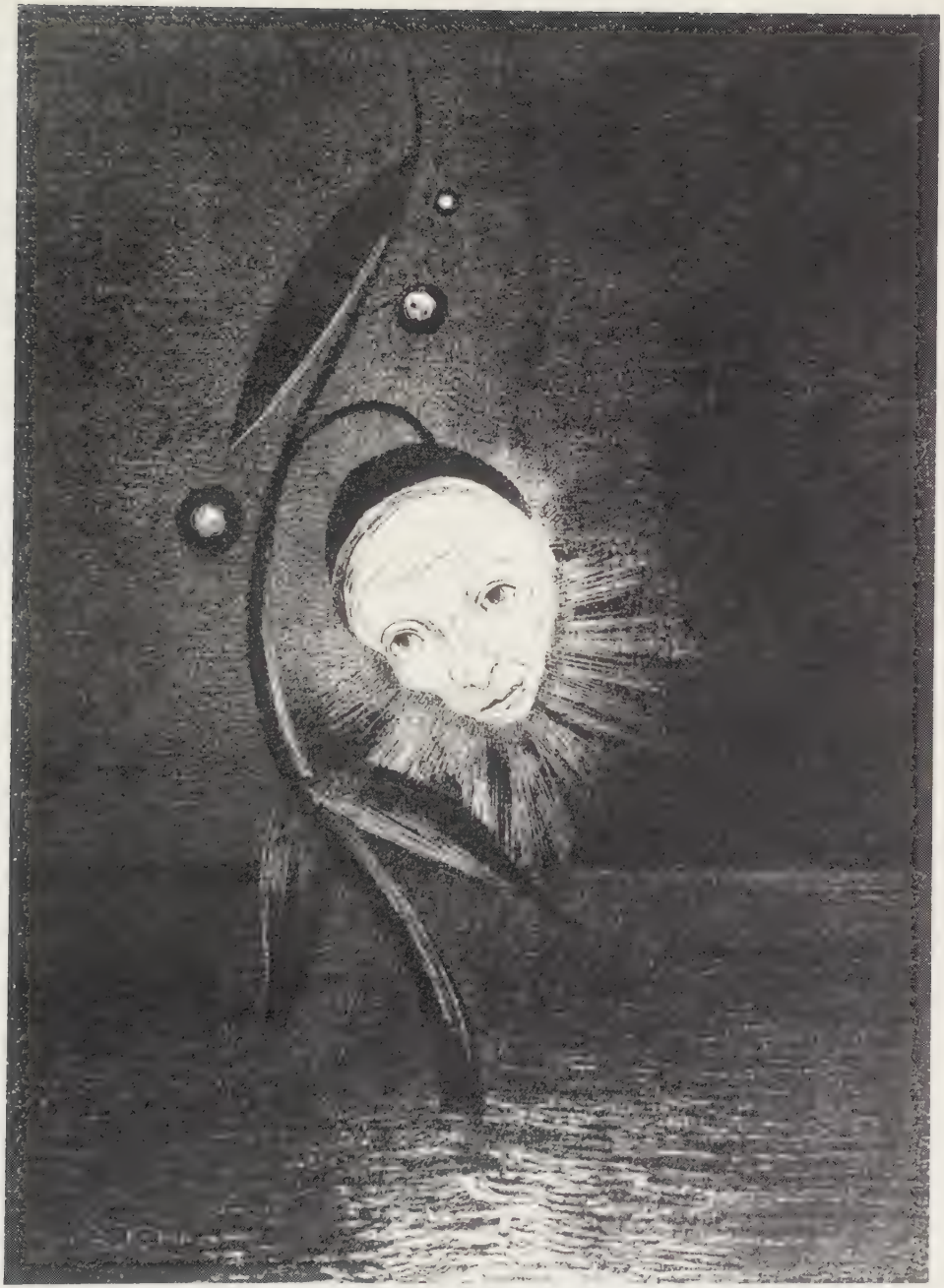
Planche II
Lithographie, 270 × 200
Signé en bas, à gauche : *Odilon Redon*
Numéroté en haut, au milieu sur la feuille : *Planche II*
Inscription en bas, au milieu sur la feuille : *La Fleur de Marécage, Une Tête Humaine et Triste.*
1885

Hist. M. Bonnet ; achat de la ville, 1957.

Bibl. *Cf.*, no 65.

La fleur à la tête humaine est un thème cher à Redon. Abordé au fusain (*La Fleur de Marécage*, 1880), il approfondira ce sujet au cours des années suivantes, l'utilisant encore pour clore sa série sur les « Fleurs du Mal ». Cette créature, mi-humaine, mi-végétale, aux yeux élargis, au visage grave et déprimé, planté au bout d'une tige frêle hérissée de feuilles semblables à des croissants de lune sombres, surgissant d'un néant angoissant, est peut-être un hommage aux travaux et idées d'Armand Clavaud, botaniste qui lui fit découvrir, à travers son microscope, le spectacle des micro-organismes. Vie intermédiaire entre l'animalité et la plante, cette entité symbolise les recherches originales de Redon qui consistent à « faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable en mettant autant que possible la logique du visible au service de l'invisible » (*A.S.M.*, p. 28).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



66

67 Un fou dans un morne paysage

Planche III
Lithographie, 226 × 193
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redan*
Inscription, en haut au centre, sur la feuille: *Planche III.*
Inscription, en bas au centre, sur la feuille: *Un fou dans un morne paysage.*
1885

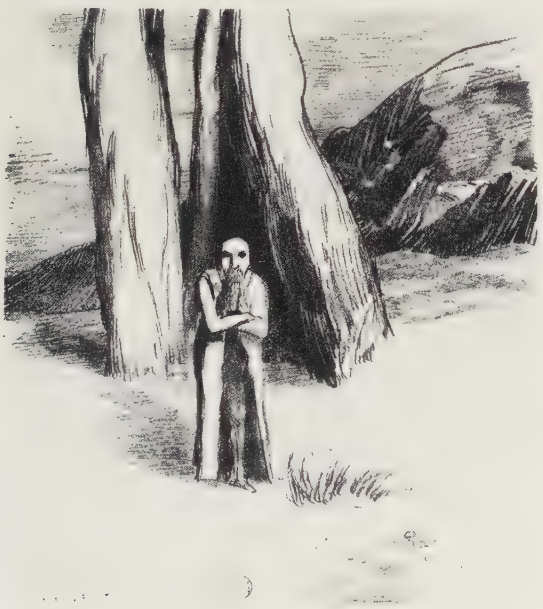
Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

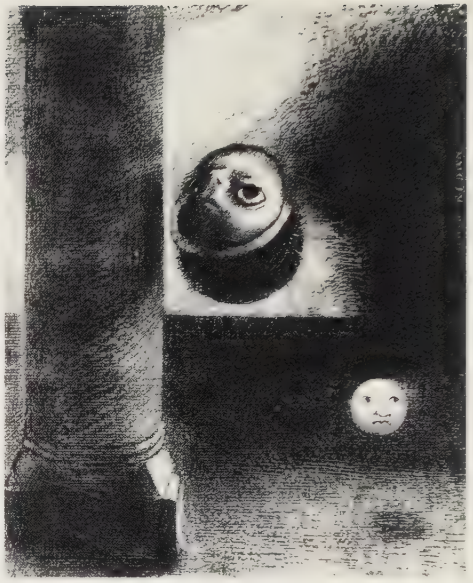
Bibl. *Cf.*, n° 65.

Contrairement aux deux lithographies précédentes, cette œuvre frappe par l'austérité du travail, par la simplification du trait et l'absence de contrastes trop tranchés entre les parties claires et ombrées. Ce dépouillement voulu, souligne et met davantage en valeur le site désolé, lieu d'élection et refuge de ce vieux fou, prophète ou anachorète, emmuré dans un silence contemplatif et debout comme un stylite devant son arbre colonne. Mallarmé éprouvait une « sympathie bien mystérieuse pour ce délicieux hermite fou » (*op. cit., cf.*, n° 65).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

67





68

68 Il y eut aussi des êtres embryonnaires

Planche IV
Lithographie, 240 × 195
Signé sur l'œuvre, en haut à droite: *Odilon Redon*
Numéroté en haut, au milieu sur la feuille: *Planche IV*
Inscription en bas, au milieu sur la feuille: *Il y eut aussi des êtres embryonnaires.*
1885

Hist. M. Bonnet; achat de la ville, 1956.

Bibl. *Cf.*, n° 65.

Exp. 1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, n° 80.

Les problèmes de la création, de l'apparition de l'homme sur la terre, de l'évolution, passionnent Redon et sont à l'origine de ses représentations sphériques ou demi-sphériques, contenant des visages humains.
La formation littéraire et scientifique donnée par Clavaud joue un rôle fondamental et n'est pas étrangère à ses recherches. Homme très cultivé, Clavaud fit connaître à son jeune élève la philosophie et la cosmologie hindoue (nous voyons souvent apparaître dans les œuvres de Redon le thème cosmologique indien de l'Embryon d'Or ou Œuf du Monde) et les théories de Darwin sur l'origine des espèces. Peu après leur rencontre, l'ouvrage du savant anglais avait été traduit en français.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

69

70

69 Un étrange jongleur

Planche V
Lithographie, 200 × 190
Signé, sur l'œuvre, en haut à droite: *Odilon Redon*
Numéroté, en haut, au milieu, sur la feuille: *Planche V*
Inscription, en bas, au milieu, sur la feuille: *un étrange jongleur.*
1885

Hist. M. Bonnet; Achat de la ville, 1956

Bibl. *Cf.*, n° 65.

Exp. 1971-1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, n° 81.

Si Mallarmé et Huysmans éprouvaient une grande admiration pour cette œuvre, et en parlèrent chacun avec son langage imagé, cette pièce fit l'objet d'un long commentaire de Jean Lorrain, étude qu'il reprit dans son livre *Sensations et souvenirs*.
«... Une surhumaine tête d'angoisse exténuée, désespérément lasse, se dresse au milieu d'un morne paysage... Un disque énorme... s'arrondit dans l'axe des épaules de l'étrange jongleur, car ses mains projettent autour de lui une lumineuse ellipse d'astres en fusion, de radieux météores... et le jongleur, ébloui, épuisé sous le poids et l'éclat agonise et s'affaisse...» (Lorrain, 1886, pp. 213, 214).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

70 Au réveil j'aperçus la déesse de l'intelligible au profil sévère et dur

Planche VI
Lithographie, 270 × 210
Signé, sur l'œuvre, en bas, sur la feuille: *Odilon Redon*
Numéroté, en haut au milieu, sur la feuille: planche *VI*
Inscription, en bas au milieu, sur la feuille: *Au réveil j'aperçus la déesse de l'intelligible au profil sévère et dur.*
1885

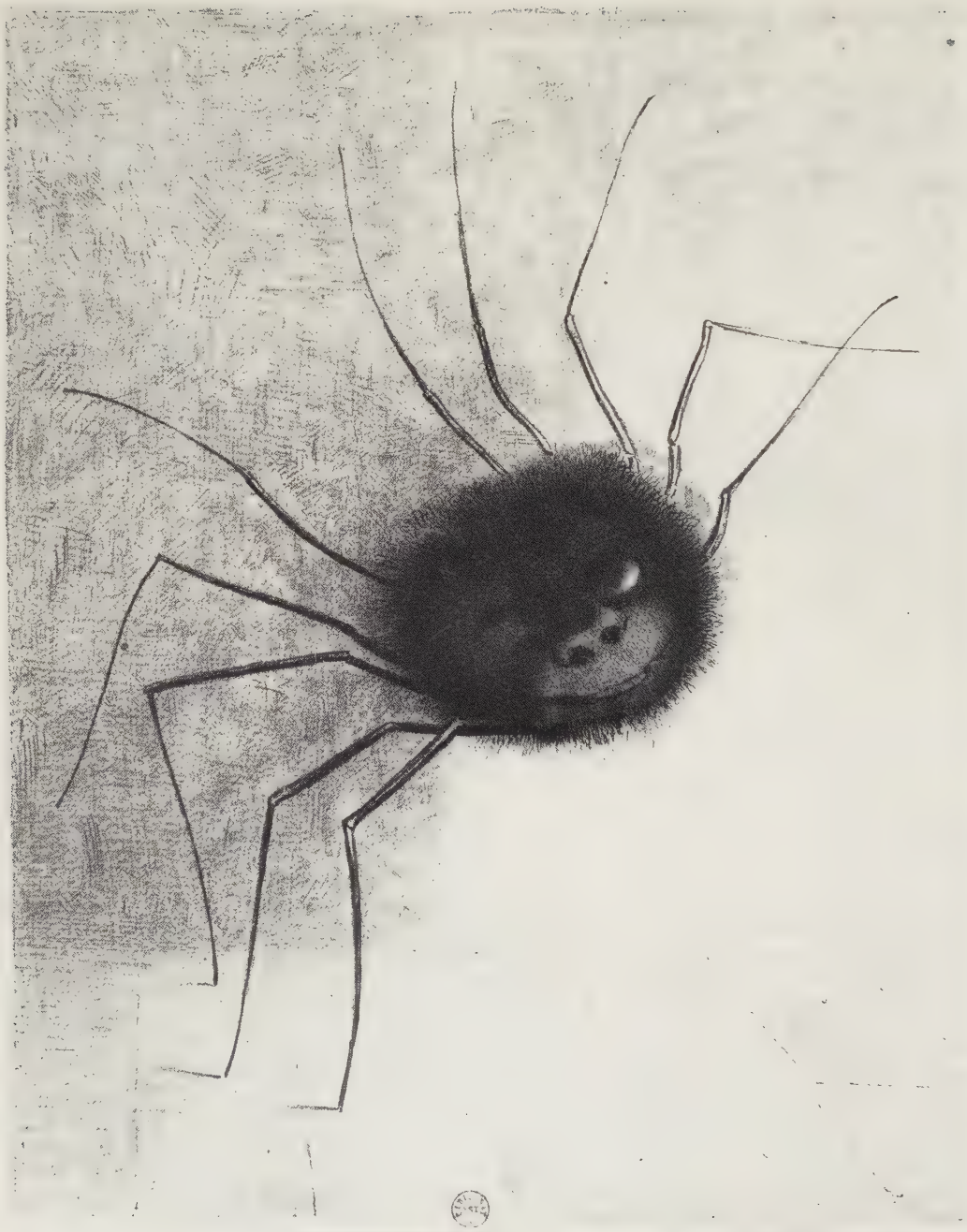
Hist. M. Bonnet; achat de la ville, 1957.

Bibl. *Cf.*, n° 65.

Exp. 1971-1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka; n° 82.

L'œuvre noire de Redon oscille entre l'enfer et le ciel, entre les fous, les monstres, les entités extraodinaires et les êtres de lumière au visage spiritualisé. Cette inflexible figure, symbole de la certitude, rompt brutalement le rêve oppressant dans lequel nous avaient plongés les œuvres précédentes et nous ramène à la vie, au jour. «... l'étude de femme que vous appelez si justement la déesse de l'intelligible, nous sort à regret du cauchemar» écrit Mallarmé (lettre de Mallarmé à Redon in *Lettres*, 1960, pp. 132, 133)

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



71

71 Araignée

Lithographie, 260 × 215
Inscription, en bas à gauche, dans la marge: *à 25 exemplaires*
Nom de l'imprimeur, en bas à droite, dans la marge: *imp. A. Lemercier. Paris.*
1887

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. Beraldi, 1891, vol. XIX, p. 176; Destrée, 1981, p. 73; *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, n° 45, repr; Mellerio, 1913, pp. 155-156, n° 72, repr; Mellerio, 1920, p. 148; Mellerio, 1923, repr. p. 61; Bacou, 1956, vol. I, pp. 64-65; *Lettres,* 1960, pp. 266.-267; Werner, 1969, n° 47; Cassou, 1972, n° 69.

Exp. 1972, Londres; Liverpool, n° 277; 1972, Madrid, n° 229.

C'est en 1881 que Redon réalise sa première version de l'araignée au fusain. Trois années plus tard Huysmans parlera dans *A Rebours* de cette «épouvantable araignée logeant au milieu de son corps une face humaine» (p. 127). Ce fusain fut transposé en lithographie en 1887. Présentée à diverses expositions, cette planche frappa fortement le public et attira de nombreuses critiques. Certains auteurs, tel Charles Piton s'inspirèrent de cette œuvre pour leurs écrits. (*cf.* Mellerio, 1913, pp. 156-157).
Cette créature monstrueuse, hybride d'insecte et d'humain recèle une vitalité et une énergie lui conférant un caractère presque vivant: faire vivre de manière logique les êtres les plus invraisemblables est un des buts de Redon. La nature manipulée, dosée et infusée devient sa source, sa levure et son ferment.

Paris. Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes

La Tentation de Saint Antoine
(n°s 72-73)
1888

C'est en 1848 que Flaubert, fasciné par un tableau sur les Tentations de Saint Antoine de Bruegel l'Ancien et une eau-forte de Callot sur le même thème, commence à écrire une première version littéraire achevée l'année suivante. Il en réalisera une seconde, terminée en 1856, avant de publier l'œuvre définitive en 1874.
Émile Hennequin fit connaître le livre de Flaubert, «le plus beau poème allégorique qui soit après le Faust», à Redon. «Il me dit que je trouverai en ce livre des monstres nouveaux. J'ai été vite séduit par la partie descriptive de cet ouvrage, par le relief et la couleur de toutes ces resurrections d'un passé» (lettre d'Odilon Redon à André Mellerio in *Lettres,* 1923, p. 32).
Le cycle complet de la Tentation comprend 42 lithographies, le cinquième de son œuvre gravé. Comme Flaubert, Redon réalise trois albums sur le même sujet. Tirant des motifs de nombreux passages du livre, l'artiste est resté fidèle envers le texte; les pages concernant l'apparition de la vie et les dialogues entre Saint Antoine, les philosophes et les hérésiarques ont cependant retenu davantage son inspiration. La plume imagée et grandiloquente de Flaubert se prête bien au style plastique si personnel de Redon. Terrain propice à son imagination, «La Tentation de Saint Antoine est une mine qu'il se plait à creuser, où il revient sans cesse comme si loin de l'épuiser, il la retrouvait à chaque fois plus richement féconde» (Mellerio, 1913, p. 19).
Redon a mis son imagination au service de l'œuvre. «Je ne crois pas, lui écrivait Mallarmé, qu'artiste eut fait ou poète rêvé, image aussi absolue» (*Lettres,* 1960, p. 135).

72 Et un grand oiseau qui descend du ciel vient s'abattre sur le sommet de sa chevelure

Planche III
Lithographie, 190 × 160
Signé, en haut à droite: *Odilon Redon*
Numéro de la planche en bas, à gauche, dans la marge: *PL. III*
1888

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

72

Bibl. *L'Art moderne*, 21 octobre 1888 ; Huysmans, 1889, pp. 153-154 ; Destrée, 1891, pp. 47-51 ; Beraldi, 1891, vol. XI, p. 176 ; *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. I, nos 59, 61, repr. ; Mellerio, 1913, pp. 78, 116, nos 86, 88 ; Fontainas, 1916, p. 584 ; Mellerio, 1920, t. II. p. 148 ; Doin, 1920, pp. 10, 15 ; Ray, 1920, *Lettres*, 1923, p. 32 ; Roger-Marx, 1924, p. 25 ; Fegdal, 1929, p. 39 ; Auriant, 1935, p. 2 ; Schaub-Koch, 1938, no 14, p. 480 ; Seznec, 1945, p. 189 ; Sandström, 1955, pp. 121-124, 142-144 ; Bacou, 1956, vol. I, p. 80 ; *Lettres*, 1960, pp. 134-135 ; Werner, 1960, no 68 ; Cassou, 1972, pp. 20-40, nos 82-84, repr. ; Walter, 1977, p. 7 ; Wilson, 1978, pp. 30-31 ; Coustet, 1984, p. 59

Même si dans ses séries sur la *Tentation de Saint Antoine*, Redon soumet son imagination au texte de Flaubert, il conserve intacte son intégrité artistique. S'imprégnant de l'atmosphère vivante, du style sonore et imagé de l'œuvre littéraire, Redon crée une poétique toute personnelle, mélange savamment dosé de fantastique, de macabre et d'étrange : conceptions que l'on retrouve dans cette estampe montrant la Reine de Saba, femme dont la beauté à la fois ensorcelante et charismatique est accentuée par la terrible et noire créature ailée à visage humain surgissant du ciel.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

73

73 Ensuite paraît un être singulier ayant une tête d'homme sur un corps de poisson

Planche V
Lithographie, 275 × 170
Signé, en bas au centre : *Odilon Redon*
Numéro de la planche en bas, à gauche, sur la feuille : *PL. V*
Inscription, en bas, sur la feuille : *Ensuite paraît un être singulier, ayant une tête d'homme sur un corps de poisson*
1888

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* no 72

Au cinquième acte de la Tentation, Saint Antoine est confronté à des divinités antiques et orientales ; parmi elles le dieu chaldéen Oannès. « Ensuite paraît un être singulier, ayant une tête d'homme sur un corps de poisson. Il s'avance droit dans l'air, en battant le sable de sa queue : — et cette figure de patriarche avec de petits bras fait rire Antoine. Oannès d'une voix plaintive : Respecte-moi ! Je suis le contemporain des origines ». (Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, 1924, p. 128). Redon suit la scène, les descriptions et le vocable de Flaubert. Il donne à cette divinité, hybridation d'être humain et de poisson, une apparence dérisoire dont l'aspect ridicule est accentué par le fourmillement de minuscules êtres l'encerclant. Cette divinité singulièrement pathétique n'en demeure pas moins majestueuse ; le discours qu'elle tient à Saint Antoine lui confère un caractère de divinité primordiale : « J'ai habité le monde informe où sommeillaient des bêtes hermaphrodites, sous le poids d'une atmosphère opaque, dans la profondeur des ondes ténébreuses... Moi, la première conscience du Chaos, j'ai surgi de l'abîme pour durcir la matière, pour régler les formes ; et j'ai appris aux humains la pêche, les semailles, l'écriture et l'histoire des dieux... ». (Flaubert, *op. cit.*).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

A Gustave Flaubert
(nos 74-75)
1889

Le second recueil consacré à la *Tentation de Saint-Antoine*, dédié à la gloire de Gustave Flaubert, comprend un frontispice et six planches. Résultats des méditations suggérées par la lecture de l'œuvre de l'écrivain, cet album fut, comme le précédent, unanimement loué par les amis de l'artiste. Mallarmé qui reçut un exemplaire de cette seconde suite lithographique écrivit une lettre élogieuse à Redon : « Quel cadeau... Vraiment les magiques feuillets ! mais mon cher, vous avez miré là tout un mystère que nul n'entrevit... » (lettre

74

de S. Mallarmé à O. Redon, 19 décembre 1888 in *Lettres*, 1960, pp. 134-135).

74 Saint Antoine... A travers ses longs cheveux qui lui couvraient la figure, j'ai cru reconnaître Ammonaria

Planche I
Lithographie, 287 × 232
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
1889

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes

Bibl. Huysmans, 1889, pp. 153-154; Destrée, 1891, p. 53; Beraldi, 1891, t. XI, p. 176; *La Vie* 2 novembre 1912; 30 novembre 1912; *Œuvre Graphique d'Odilon Redon*, 1913, nos 68 et 70, repr.; Mellerio, 1913, nos 95-97, repr.; Fontainas, 1916, p. 584; Doin, 1920, pp. 10, 15; Ray, 1920, p. 42; Mellerio, 1920, t. II, p. 148; Mellerio, 1923, pp. 100-116, repr. pp. 76, 101, nos 95, 97. *Lettres* 1923, p. 32; Roger Marx, 1924, p. 25, repr.; Fegdal, 1929, p. 34, repr.; Auriant, 1935; Sandström, 1955, pp. 138-139; Bacou, 1956, t. I, pp. 66-67, vol. II, no 38, repr.; *Lettres*, 1960, pp. 134-161; Berger, 1964, repr. ph. 40; Werner, 1969, no 72; Milner, 1971, p. 45; Selz, 1971, p. 24; Jullian, 1973, pp. 41, 48, repr., no 204; Cassou, 1972, nos 91, 93, repr.; Walters, 1977, p. 7; Coustet, 1984, pp. 32, 76, 59.

Exp. 1956, Paris, no 60; 1972, Londres; Liverpool, no 280; 1972, Madrid, no 231

L'épisode illustré par Redon se situe au début de l'ouvrage de Flaubert. Retiré dans sa cabane misérable au sommet d'une montagne de la Thébaïde, Saint Antoine se penche avec nostalgie sur son passé, sur son adolescence entre ses parents, sa sœur et Ammonaria « cette enfant que je rencontrais chaque soir au bord de la citerne, quand elle amenait ses buffles » (Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, 1880, p. 3). Emmené par un vieil ascète, Saint Antoine ne les revit plus. Bien des années plus tard, en 311, Saint Antoine se rendit à Alexandrie pour réconforter les victimes chrétiennes des sévices de Maximin. Les persécutions avaient cessé depuis trois jours, cependant le Gouverneur voulait faire un dernier exemple: « ...Comme je m'en retournais, un flot de monde m'arrêta devant le temple de Sérapis... Au milieu du portique, en plein soleil, une femme nue était attachée contre une colonne, deux soldats la fouettant avec des lanières; à chacun des coups, son corps entier se tordait. Elle s'est retournée, la bouche ouverte; et par-dessus la foule, à travers ses longs cheveux qui lui couvraient la figure, j'ai cru reconnaître Ammonaria... » (Flaubert, *op. cit.*, p. 6).
Redon, par l'effet dramatique des noirs et blancs, l'opposition entre la vigueur bestiale du bourreau et le corps fragile et tordu de douleurs de la jeune victime, traduit avec une sensibilité exacerbée les sentiments qu'éprouvèrent Saint Antoine devant ce spectacle atroce et que Flaubert traduisit en une seule phrase pathétique « Non, non, je ne veux pas y penser », (Flaubert, *op. cit.*, p. 7).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

75 La mort: mon ironie dépasse toutes les autres

Planche III
Lithographie, 262 × 197
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
1889

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes

Bibl. *Cf.* no 74

Exp. *Cf.* no 74

Cette personnification de la mort, énorme serpent s'enroulant et se tordant, tourbillon macabre s'enfonçant dans l'espace, terminé par un corps féminin aux formes souples et une ébauche de tête de mort pourvue d'une chevelure luxuriante, est une des plus fortes créations de Redon. Cette association perverse torse de femme, queue de serpent et tête

75

76

de mort se référrant au motif médiéval de la danse de mort rend de façon saisissante, par son attitude fière, ses bras élevés en signe de triomphe et par sa longue chevelure flottant comme un panache, l'atmosphère glacée du texte de Flaubert « ...La Mort. Mon ironie dépasse toutes les autres ! Il y a des convulsions de plaisir aux funérailles des rois, à l'extermination d'un peuple »... (Flaubert, *op. cit., cf.* n° 73).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

76 Les flambeaux noirs (frontispice)

Lithographie, 173 × 121
Monogrammé, en haut, à gauche : *O.R.*
1890

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. I, n° 79 ; Mellerio, 1913, n° 106, repr. ; Mellerio, 1923, n° 106 ; Bacou, 1956, t. I, p. 103 ; *Lettres,* 1960, pp. 167, 172-174 ; Cassou, 1972, n° 102, repr.

Dès le début des années 1880 Redon eut des contacts privilégiés avec les symbolistes belges. En 1886 il fut convié à participer à l'exposition des XX ; il y présenta quelques lithographies appartenant au poète Émile Verhaeren et à Jules Destrée, deux de ses plus fidèles amis belges. En 1887 il réalisa un frontispice pour une œuvre du poète *Idole* qui marque le début d'une étroite collaboration entre les deux hommes. Redon exécuta deux autres frontispices pour les *Débacles* en 1889 et pour les *Flambeaux noirs* (1890).
Hanté par la mort, la maladie, la crainte de la folie, Verhaeren vit une sorte d'exaltation héroïque de la pensée, « poète du paroxysme » selon Albert Mockel il aime « l'absurde, l'inutile, l'impossible, l'affolé, l'excessif, parce qu'ils le provoquent, parce qu'il les sent comme des épines en lui et parce qu'il ne veut pas avoir peur de leurs pointes. » Ses trois recueils, recherches du pessimisme absolu, au langage saccadé, plongeant ses héros dans un univers noir ont trouvé dans le génie visionnaire du lithographe son illustrateur le plus fidèle.

Collection particulière

Les Fleurs du Mal
1890

Redon lut dès sa parution, en 1857, *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire; cette découverte, il la doit à l'érudition éclairée de Armand Clavaud, le botaniste l'incitant même à devenir écrivain sans beaucoup de succès. Redon sera toujours très proche des cercles littéraires; de solides liens d'amitié l'uniront à Mallarmé, Villers de L'Isle-Adam, Jammes, en Belgique, les poètes symbolistes le vénéreront. C'est en Belgique que fut édité *Les Fleurs du Mal* album se composant de neuf planches. Chaque illustration accompagne un poème et demeure fidèle au style et à l'esprit baudelairien. Ces œuvres ne sont pas des lithographies traditionnelles ni des gravures. Les dessins de Redon, qui furent exposés au Salon des XX à Bruxelles en 1890, ont été reproduits sur cuivre grâce à une technique inventée par Evely.

77

77 Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs du ciel où tu régnas, et dans les profondeurs de l'enfer où vaincu, tu rêves en silence!

Planche VIII
Lithographie, 174 × 180
Monogrammé, en bas à droite: *O.R.*
Numéro de la planche, en bas à droite, sur la feuille: *PL. VIII*
1890.

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. Destrée, 1891, pp. 57-59; Beraldi, 1891, vol. XI, p. 176; *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, vol. II, nº 188, repr.; Mellerio, 1913, nº 205, repr.; Ray, 1920, p. 42; Mellerio, 1923, nº 205, repr. p. 55; *Lettres*, 1923, p. 32; Fegdal, 1929, p. 34; Sandström, 1955, pp. 97, 100, repr. nº 77; Bacou, 1956, T. I, pp. 106, 123; Werner, 1969, nos 201-209; Cassou, 1972, p. 97, nº 201, repr.; Walter, 1977, p. 7; Coustet, 1984, pp. 13, 17, 46, 52.

Redon choisit ici d'illustrer *La Prière* qui achève *Les Litanies de Satan*. La représentation de l'ange déchu, puissante silhouette aux ailes sombres, à tête chauve et aux oreilles pointues est d'un type remontant à une haute tradition reprise au XIXe siècle par certaines artistes romantiques. Redon ne semble pas avoir été très influencé par le côté démoniaque baudelairien: le poète voyait en Méphisto «le plus parfait type de beauté virile». Ce n'est que plus tard, dans sa dernière série sur la Tentation (*cf.* nº 92) que Redon s'inspirera véritablement du démon baudelairien.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Les Songes
(nos 78-83)
1891

L'album lithographique des *Songes* édité en 1891 a été réalisé à la mémoire d'un homme qui a dominé l'art et la pensée de Redon. Ce maître présent tout au long de ces œuvres, de la première à la dernière planche est Armand Clavaud. C'est à Bordeaux entre 1857 et 1861 que Redon fait la connaissance de Clavaud, jeune botaniste qui devait devenir plus tard Conservateur du Jardin Botanique et Professeur à la Faculté de la Ville: «J'étais aussi lié d'amitié avec Armand Clavaud, botaniste qui fit plus tard des travaux de physiologie végétale». (*A.S.M.*, pp. 18-19). Clavaud initia le jeune Redon aux problèmes touchant les sciences biologiques; il joua aussi un rôle capital pour son développement spirituel en lui faisant découvrir les doctrines orientales et hindouistes. Redon trouva dans cet enseignement des éléments précieux pour la création de sa faune, animaux étranges, entités fantastiques, êtres rudimentaires et primaires, bestiaires fabuleux qui peuplent ces lithographies. Il ne renia jamais ce savoir ni n'oublia son ami bordelais «Je pense souvent à lui, même par lui», écrivait-il en 1883. La mort tragique et prématurée de Clavaud — il se suicida le 1er décembre 1890 — fut douloureusement ressentie par Redon alors retenu à Paris. «...Sa mort me laissa un malaise. Je fus dans un litige, litige douloureux et sans issue devant l'inexorable...» (*A.S.M.*, p. 19).

78

79

78 C'était un voile, une empreinte

Planche I
Lithographie, 188 × 133
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Numéro de la planche, en haut, au centre, dans la marge: *Pl. I.*
1891

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. Beraldi, 1891, vol. XI, p. 176; *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. I, nos 83-88, repr.; Mellerio, 1913, pp. 7, 109, nos 110-115, repr.; Mellerio, 1920, t. II, p. 148; Doin, 1920, p. 15; Roger-Marx, 1925, p. 35; Schaub-Koch, 1938, no 14, p. 480; Sandström, 1955, pp. 89, 101, repr. no 70, 81; Bacou, 1956, t. I, pp. 95, 123; t. II, nos 31, 43, repr.; *A.S.M.*, 1960, p. 19; *Lettres*, 1961, pp. 9, 141; Werner, 1969, repr. no 87; Cassou, 1972, pp. 68-85, nos 106-111, repr.; Durand, 1975, pp. 155, 169, 174; Coustet, 1984, p. 46.

Exp. 1972, Madrid, no 233.

Cette estampe introduit directement le spectateur dans le sujet: rendre un vibrant hommage à Armand Clavaud disparu depuis peu.
Le visage se dessinant sur le voile, interprétation personnelle du Saint Suaire où s'imprima la figure et le corps du Christ, idéalisé et presque déifié, est celui d'Armand Clavaud, adroitement maquillé et légèrement modifié (Redon a rajouté une petite barbe en pointe). La mise en scène choisie, l'expression figée et le regard lointain du personnage montre l'affection et la peine que ressentit Redon. Le thème du voile sur lequel se dessine un visage se rencontre plusieurs fois dans l'œuvre de Redon entre 1885 et 1895, années particulièrement douloureuses pour l'artiste qui perdit son premier fils et plusieurs de ses amis les plus chers.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

79 Et là-bas l'idole astrale, l'apothéose

Planche II
Lithographie, 277 × 192
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Numéro de la planche, en haut, au centre, dans la marge: *PL. II.*
1891

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* no 78.

Cette lithographie, par son dessin minutieux, par la qualité nuancée de ses noirs et gris, par la beauté crépusculaire

entachée de mystère de son clair-obscur, séduit et charme. Travail délicat de traits et de touches doucement estompées, elle montre la douce ascension de l'idole astrale au-dessus des eaux planes. Dans l'éclatement de la sphère se tient un archer au repos, grave et méditatif. Seul exemple d'un personnage assis dans une sphère, cet archer symbolise la constellation du sagittaire; Clavaud s'était suicidé au début du mois de décembre, mois placé sous ce signe astrologique. Le costume de cet homme et la forme de l'arc s'inspirent des civilisations tibétaine et japonaise.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

80 Lueur précaire, une tête à l'infini suspendue

Planche III
Lithographie, 275 × 208
Signé, en haut à droite: *Odilon Redon*
Numéro de la planche, en haut au centre, dans la marge: *PL. III*
1891

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes

Bibl. *Cf.* n° 78

Cette tête lumineuse enfermée dans une lanterne suspendue au bout d'une chaîne évoque le geste de désespoir de Clavaud qui se pendit dans la nuit du 1er décembre 1890. Le climat pathétique et désolé qui règne dans le paysage aride, morne et sombre n'est déchiré que par ce carré de lumière, étrange lueur dont la douce et brillante intensité ne parvient pas à rompre la nuit sombre et tenace. Redon essaie peut-être à travers cette vision glacée seulement brisée par le halo immobile, de suggérer l'illumination et la délivrance intérieures que ressentit Clavaud au moment de son geste.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

81 Sous l'aile d'ombre, l'être noir appliquait une active morsure

Planche IV
Lithographie, 225 × 172
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Numéro de la planche, en haut, au centre, dans la marge: *pl. IV.*
Inscription, en bas, dans la marge: *sous L'AILE D'OMBRE, l'être noir appliquait une active morsure.*

80

81

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 78.

Cette scène d'un caractère nettement dramatique et d'une rare violence autant suggérée par la maestria des noirs que par le travail nerveux des traits frappe par la symbolique que Redon y a introduit. Image de la tentation, Sandström voit en cette morsure une « morsure d'amour » (Sandström, *op. cit., cf.* n° 78).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

82 Pélerin du monde sublunaire

Planche V
Lithographie, 275 × 205
Signé, en bas à droite : *Odilon*
Numéro de la planche, en haut, au centre sur la feuille : *PL V*
1891

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 78.

82

Surgissant des ténèbres, ce cavalier, silhouette à la pâleur accentuée par son vêtement blanc et par la noirceur d'ébène de son fougueux coursier, semble hésiter sur le chemin à suivre. D'une main ferme, il a freiné l'élan de son cheval et fixe intensément l'astre régnant dans les nuées, soleil à moitié occulté par l'écran noir de la nuit, à la fois si proche et si inaccessible. A travers la représentation de cette quête sans trêve ni fin, Redon rend un double hommage : à Bresdin dont toute la vie ne fut qu'une fuite en avant, et à Clavaud qui trouva la délivrance et la réponse à toutes ses aspirations et angoisses devant la mort.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

83 Le jour

Planche VI
Lithographie, 210 × 158
Numéro de la planche, en haut au centre, sur la marge : PL. VI
1891

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 78.

L'ambiguïté règne dans cette estampe. C'est à la fois une image d'espérance avec cette vision du jour, clarté éblouissante baignant de ses rayons un arbre chargé de jeunes pouces et une image d'angoisse avec l'atmosphère sinistre et oppressante de cette pièce close et sombre uniquement déchirée par cette fenêtre cloisonnée de solides barreaux infranchissables. Deux mondes nous sont en fait présentés : le nôtre symbolisé par ces ténèbres opaques fait d'angoisses et de questions sans réponse et un autre, hymne à l'espoir, à la paix. Avec cette œuvre d'une haute spiritualité, Redon rend un suprême hommage à Clavaud.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

84 Druidesse

Lithographie, 230 × 200
Inscriptions, en haut, à droite sur la feuille : *Druidesse 50 exemp.*
Monogrammé au crayon, en bas à gauche, sur la feuille : *Od. R.*
1891

Hist. M. Prouté ; achat de la Ville, 1962.

Bibl. *Œuvre graphique complet d'Odilon Redon,* 1913, t. I, pl. 90 ; Mellerio, 1913, p. 110, n° 117, repr. ; Mellerio, 1923, p. 185, n° 117 ; *Lettres,* 1960, p. 125 ; Cassou, 1972, p. 86, n° 113, repr.

Exp. 1983-1984, Fukuoka ; Hiroshima ; Tokyo ; Kanazawa, n° 103.

83

84

85

Le thème du visage hiératique se détachant sur un fond sombre montrant la maîtrise originale de Redon sur les problèmes du clair-obscur, apparaît dès 1880-1881. Cet univers indéterminé, porte ouverte sur le mystère, l'invisible et l'irrationnel, lui permet d'introduire et d'imaginer des êtres issus de mondes occultes ou antiques comme cette Druidesse sévère, impassible, presque inaccessible, symbole saisissant des mondes barbares et des religions païennes aux rites encore mal connus.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

85 Parsifal

Lithographie, 322 × 242
Inscription, en haut, à droite sur la feuille: *Parsifal. 50 épreuves*
1892

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. I, n° 89, repr.; Mellerio, 1913, n° 116, repr.; Mellerio, 1923, repr. pp. 113-114; Roger-Marx, 1924, p. 29, repr.; Roger-Marx, 1925, p. 36; Fegdal, 1929, pp. 34-36; Sandström, 1955, p. 118, repr. n° 91; Jullian, 1973, n° 203; Cassou, 1972, n° 112, repr.; Bacou, 1979, pp. 54-55; Cassou et Pillement, 1979, p. 126, repr.; Coustet, 1984, p. 16, repr.

Exp. 1972, Londres; Liverpool, n° 283; 1972, Madrid, n° 234.

Parsifal est la dernière œuvre lyrique de Wagner. Véritable plaidoyer pour une humanité sauvée par l'amour, cet opéra narre les aventures du jeune et preux Parsifal à la recherche du Graal, sa lutte contre le mal, et sa victoire finale. Redon inspiré par l'atmosphère spirituelle des légendes du Graal a cherché à montrer à travers le portrait juvénile du jeune guerrier wagnérien tenant dans sa main la Sainte Lance, son caractère à la fois candide et énergique.
Dans un pastel réalisé plus tard, Redon le dépouillera de ses attributs guerriers pour ne retenir de lui que son aura mystique.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

86 Le Liseur (portrait de R. Bresdin)

Lithographie, 560 × 460
Titre de l'œuvre, en bas à gauche sur la feuille: *Le Liseur*
Nombre d'épreuves, en bas, à gauche sur la feuille: *50 épreuves*
Signé de la main de l'artiste, en bas, à droite sur la feuille: *Odilon Redon*
1892

Hist. M. Prouté: achat de la Ville, 1961.

Bibl. *Œuvre graphique complet d'Odilon Redon,* 1913, t. I, p. 192; Mellerio, 1913, p. 110, n° 119, repr.; Mellerio, 1913, repr. pp. 120-121; Masson, 1939, p. 256; Bacou, 1956, t. I, pp. 36 et 124; Roger-Marx, 1956-1957, p. XIX; *A.S.M.,* 1961, pp. 131-132; Martin-Méry, 1967, p. 43; Selz, 1971, repr. p. 66; Cassou, 1972, p. 86, n° 115, repr.; Bacou, 1979, n° 1, p. 54, repr. n° 10; Coustet, 1984, pp. 7-8.

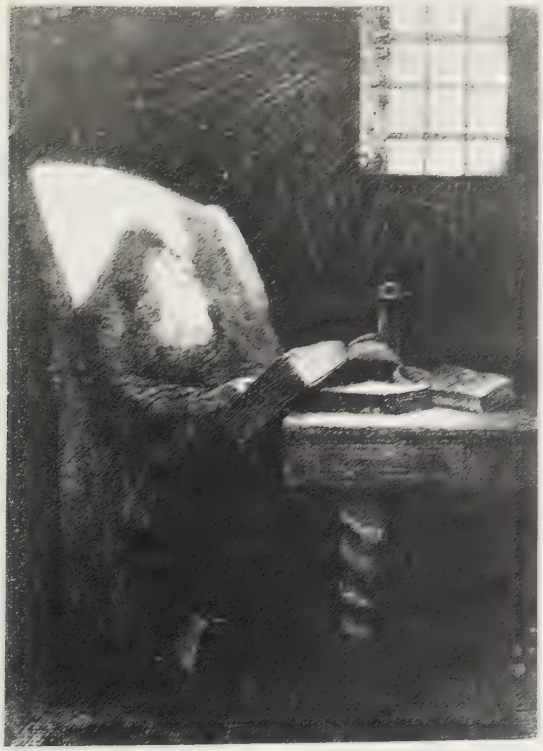
Exp. 1971-1972, Nagoya, Kamakura, Osaka, [illegible] n° 85

C'est en 1863, à Bordeaux, que Redon fait la connaissance de Bresdin, artiste que Champfleury rendit célèbre sous le nom de « Chien-Caillou » dans une de ses œuvres littéraires. Un an en avant, Bresdin s'est installé à Bordeaux, rue Fosse-aux-Lions. Le jeune Redon lui rend visite après avoir admiré ses œuvres gravées présentées à l'exposition des Amis des Arts de Bordeaux. Redon devient son élève et sera initié aux secrets de l'eau-forte et de la lithographie. Il signera ses premières œuvres, preuve de son admiration et de sa reconnaissance, de la formule: « Odilon Redon, Élève de Bresdin » (*Le Gué*, 1865).

Redon dans son livre *A Soi-Même*, évoque largement la personnalité artistique de Bresdin, faisant allusion à leur amitié et à cet « heureux malheureux temps où nous travaillions avec tant d'ardeur... » (extrait d'une lettre de R. Bresdin envoyée le 25 février 1873 à Odilon Redon).

Nous retrouvons dans cette œuvre les traits de Bresdin tels qu'ils s'étaient fixés dans la mémoire de Redon: « Un homme de taille moyenne, trapu, puissant, les bras courts, la figure

87



aux yeux clairs et fins, un front placide et haut qu'aucune ride ne rayait » (*A.S.M.*, p. 131). Mais Redon choisit de ne pas le représenter en train de travailler et nous le présente assis, lisant et rêvant « sous le jour rembranesque d'un vitrage tamisé ». Il l'a transformé en un philosophe de Rembrandt, maître que Bresdin admirait et qu'il lui avait fait découvrir: « Auprès de Bresdin, on n'oubliait pas plus le culte de la nature que celui du maître, particulièrement Rembrandt qu'il adorait. Rembrandt ne peignait que des gueux, des perclus, des goutteux, et pourtant, quelle noblesse, quelle élévation, quelle poésie » (*A.S.M.*, p. 136).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

87 L'arbre

Lithographie, 480 × 320
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
1892

Bibl. Œuvre graphique d'Odilon Redon, 1913, n° 93, repr.; Mellerio, 1913, n° 120, repr.; Mellerio, 1923, n° 120.

Exp. 1983, Winterthur, p. 153; 1984, Brême, p. 153.

L'arbre est un thème cher à Redon qui se retrouve aussi bien dans ses œuvres colorées que dans ses noirs. Ses premiers dessins d'adolescent à Peyrelebade sont des études d'arbres. Par un procédé qui lui deviendra habituel, Redon montre seulement le tronc de l'arbre et les débuts des ramures, la

88

composition ouverte dans sa partie supérieure permet de créer l'illusion d'un espace infini.

Collection particulière

88 Mon enfant

Lithographie, 230 × 217
Nombre d'épreuves, en bas à gauche: *25 épreuves*
Inscription, daté, signé, en bas à droite: *D'après mon enfant 1892. Od. R.*
1893

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. I, nº 98, repr.; Mellerio, 1913, nº 125, repr.; Mellerio, 1923, p. 60; Coustet, 1984, p. 8, repr

Représenté à l'âge de quatre ans, Arï servira souvent de modèle à son père (*cf.* nº 111).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

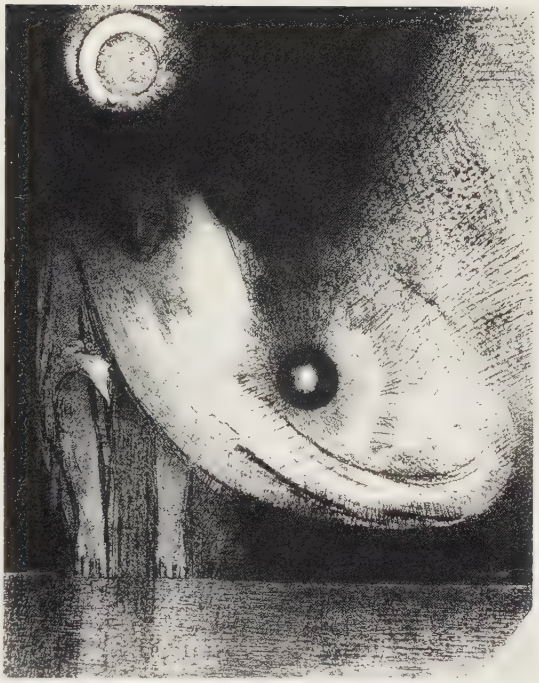
89 Le Bouddha

Lithographie, 310 × 250
Monogrammé en bas, à droite: *Od. R*
1895

Hist. Mme Albert Marquet; don de Mme Albert Marquet, septembre 1961.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. II, nº 105, repr.; Mellerio, 1913, p. 113, nº 132, repr.; Mellerio, 1923, p. 186, nº 132; Martin-Méry, 1967, p. 46.

Inspirée de la Tentation de Saint Antoine, cette lithographie ne fait cependant pas partie des trois séries importantes qu'il y consacra. Isolée, cette œuvre suit fidèlement les descriptions de Flaubert: « ... un large halo vibre, suspendu derrière lui. Les petites boucles de ses cheveux noirs, et à reflets d'azur, contournent symétriquement une protubérance en haut de son crâne. Ses bras, très longs, descendent droits contre ses flancs. Les paumes ouvertes reposent à plat sur ses cuisses... » (Flaubert, 1880, p. 182).
Mis en présence de Saint Antoine et d'Hilarion, Bouddha se présente comme « le Maître de la grande aumône, le secours des créatures... ». Bouddha, connu grâce à Clavaud, a inspiré plusieurs fois Redon. Chaque vision nous permet de découvrir un personnage différent (*cf.* nº 90) qui ne deviendra plus fidèle à la réalité que dans ses pastels: c'est l'ascète que Redon présente, celui qui malgré sa haute naissance quitta son foyer pour devenir un errant dont les sermons lui valurent de nombreuses conversions. Pour Bouddha, les êtres comme les choses ne sont que des composés vides de principes personnels, se transformant sans cesse.



89

Il existe, selon Mellerio, deux états de cette planche. Le premier se distingue par des raies de lumières tombant sur le visage et les bras du Bouddha. Dans l'état définitif, ceux-ci sont complètement plongés dans l'ombre. L'œuvre de Bordeaux appartiendrait au tirage définitif.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

Tentation de Saint Antoine
(nºs 90-93)
1896

A partir de 1890 Redon se détache peu à peu des noirs. La rupture n'est pourtant pas totale; entre 1890 et 1900 Redon s'exprimera aussi bien avec le noir et blanc qu'au moyen de la couleur. Ce recul vis-à-vis des noirs culmine en 1895 « ... Je délaisse de plus en plus le noir. Entre nous, il m'épuisa beaucoup » confie-t-il dans une lettre à Émile Bernard en avril. Pourtant l'année suivante paraissent deux albums lithographiques: *La maison hantée* d'après un texte de Bulwer-Lytton et une troisième série d'estampes consacrée

au livre de Flaubert. Cette série, de loin la plus importante puisqu'elle réunit 24 planches, amorce un retour nettement accentué vers la lumière et montre une recherche de simplification dans les jeux de lignes « .. La ligne reprend son rang, sa nécessité, sa portée... » écrit Redon en 1894.

90 L'intelligence fut à moi je devins le Bouddha

Planche XII
Lithographie, 320 × 220
Signé, en haut à gauche : *Odilon Redon*
1896

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. II, nos 118, 123, 124, 126, repr. ; Mellerio, 1913, nos 145, 146, 150, 151, 153, repr. ; Fontainas, 1916, p. 584 ; Doin, 1920, pp. 10, 15 ; Ray, 1920, p. 42 ; Mellerio, 1920, t. II, p. 148 ; Mellerio, 1923, nos 145, 150, 151-153, repr. p. 74 ; Sandström, 1956, pp. 123, 126 ; Werner, 1969, nos 120, 126 ; Selz, 1971, p. 24 ; Jullian, 1973, pp. 41, 48 ; Cassou, 1972, pp. 20, 21, nos 141, 146, 147, 149, repr. ; Walters, 1977, p. 7 ; Wilson, 1978, pp. 42, 50 ; Coustet, 1984, pp. 59, 78.

Exp. 1972, Londres ; Liverpool, no 286a, b ; 1972, Madrid, no 235.

Avec le dieu chaldéen Oannés (*cf.* no 73) Bouddha est la divinité que l'on rencontre le plus souvent dans la trilogie de la Tentation. Proche d'Oannès par son attitude menaçante, son regard perçant et sa coiffure orientalisante, cette figuration de Bouddha montre qu'à cette époque Redon n'a pas encore d'idées bien arrêtées sur le personnage. Les peintures et pastels qu'il réalisera ultérieurement (entre 1904 et 1910) le présenteront sous un aspect plus humain et plus traditionnel.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

91

90

91 Il tombe dans l'abîme la tête en bas

Planche XVII
Lithographie, 278 × 212
1896

Hist. Don Coustet, décembre 1981.

Bibl. *Cf.* no 90.

Exp. 1983-1984, Fukuoka ; Hiroshima ; Tokyo ; Kanazawa, no 104.

Thème souvent traité en peinture (*cf.* nos 152-153-154), le Char d'Apollon ne se rencontre qu'une seule fois dans l'œuvre lithographié. Redon adopte une composition originale pour cette lithographie qui privilégie une large ouverture vers le haut. Le contraste ainsi créé entre la chute de

Phaéton et l'envolée fougueuse des chevaux du soleil acquiert un relief saisissant et accentue ce moment chaotique et dramatique

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

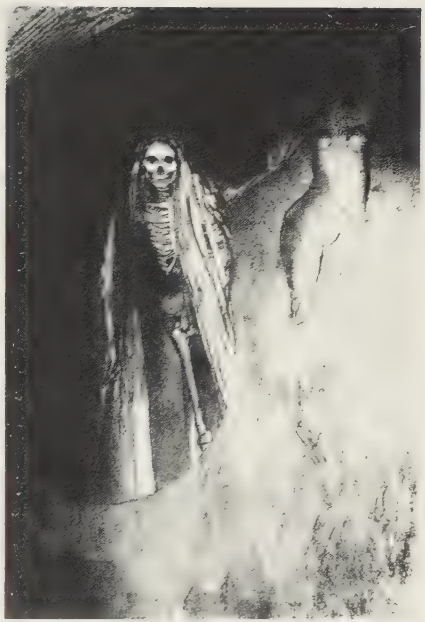
92 Antoine: Quel est le but de tout cela? Le Diable: Il n'y a pas de but!

Planche XVIII
Lithographie, 311 × 250
Signé, en haut à gauche: *Odilon Redon*
1896

Hist. Dépôt légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* n° 90

Dans le récit de Flaubert, le Diable, qui a pris le nom de Science, emmène Saint Antoine sur ses épaules à travers les immensités sidérales. Antoine assiste au spectacle de l'Univers en mouvement; comprenant en partie le mécanisme éternel, il demande au Diable le but de tout cela. Le Diable lui répond «il n'y a pas de but. Comment Dieu aurait-il un but? Quelle expérience a pu l'instruire, quelle réflexion le déterminer!



93

92

«Le Diable: Mais les êtres qui peuplent la terre y viennent successivement. De même au ciel, des astres nouveaux surgissent, effets différents de causes variées» (Flaubert, 1924, p. 171).
Par ses réponses le Diable de Flaubert adopte une attitude résolument moderne rejoignant les théories scientifiques, qui, si elles acceptent le principe de la divinité présente dans chaque atome, rejettent la théorie d'une seule et unique création. Le monde, comme l'univers, en perpétuelle évolution ne laissent aucune place au spiritualisme.
Ce visage pâle aux traits angéliques et mélancoliques est très voisin de certaines représentations du Christ (*cf.* n° 32).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

93 La mort: «C'est moi qui te rends sérieuse; enlaçons-nous»

Planche XX
Lithographie, 300 × 210
1896

Hist. M. Bonnet; achat de la Ville, 1956.

Bibl. *Cf.* n° 90

Thème particulièrement traité par les artistes tout au long du XIXe siècle, la mort parmi les humains a inspiré à plusieurs reprises Redon. Pour cette œuvre, il en choisit la représentation traditionnelle : le squelette. Recouvert d'un haillon, son image effrayante contraste avec le corps nu et opulent de la volupté. La virtuosité des noirs, les effets puissants des clairs-obscurs accentuent le côté sinistre et cauchemardesque de cette scène.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

Apocalypse de Saint Jean
(n°s 94-95)
1899

L'Apocalypse de Saint Jean est la dernière grande suite lithographique exécutée par Redon. Cet album de 12 lithographies avec frontispice fut commandé par Ambroise Vollard qui rêvait peut-être d'avoir ainsi un pendant moderne à la suite célèbre de Dürer. Pour cette ultime réalisation, Redon choisit de rester fidèle aux textes et descriptions de la Bible. Il rompt avec ses rêves et opte pour un style plus réservé et pour des scènes plus intimes sans occulter pour autant la grandeur visionnaire des apparitions de Saint Jean. Ultimes étapes de ses recherches dans le noir, ces estampes évoluent avec netteté vers un monde luministe, presque dépourvu de lyrisme ; les passages progressifs de l'ombre à la lumière, traits marquants de ses œuvres précédentes disparaissent au profit d'un travail de traits plus incisifs et plus secs. Redon nous livre une sorte de testament : il abandonne le noir parce que sa quête l'amène à explorer d'autres mondes, ceux de la nature, de la lumière, de la couleur.

94

94 Et il avait dans sa main droite sept étoiles, et de sa bouche sortait une épée aiguë à deux tranchants

Planche I
Lithographie, 292 × 209
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
1899

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. II, n°s 147, 149, 152, 154, repr ; Mellerio, 1913, p. 8, n°s 174, 176, 179, 181, repr. ; Doin, 1914, p. 15 ; Fontainas, 1916, p. 585. ; Ray, 1920, p. 42 ; Mellerio, 1920, t. II, p. 148 ; Mellerio, 1923, n°s 174, 176, 179, 181 ; Fegdal, 1929, p. 32 ; Vollard, 1948, pp. 236, 306 ; Sandström, 1955, pp. XIX, 148, repr. n° 116 ; Bacou, 1956, t. I, p. 110, vol. II, n° 59, repr. ; *Lettres*, 1960, pp. 226, 267, 290 ; Cassou, 1972, p. 40, n°s 170, 172, 175, 177, repr. ; Coustet, 1984, pp. 46, 60, 68, 72.

Exp. 1956, Paris, n° 69 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 289 ; 1972, Madrid, n° 237.

Pour cette ultime série, Redon s'applique à retranscrire minutieusement les visions qu'eut Saint Jean à Patmos. Les titres accompagnant ses lithographies sont des phrases extraites de l'Apocalypse. « Je me retournais... je vis... quelqu'un qui ressemblait à un fils d'homme vêtu d'une longue robe... sa tête et ses cheveux étaient blancs comme de la laine blanche, comme de la neige : ses yeux étaient comme une flamme de feu... et il avait dans sa main droite sept étoiles, et de sa bouche sortait une épée... ».
Ce Christ surgissant du néant d'une blancheur éblouissante accentuée par l'aura ténébreuse l'environnant reprend l'iconographie traditionnelle adoptée dès le Moyen-Age dans les enluminures, la sculpture et sur les portails des églises.
Les sept étoiles qu'il tient dans sa main représentent les anges des sept églises, la ceinture qui ceint sa taille est celle que portait les prêtres dans le Temple. L'épée à double tranchant symbolisant la puissance de la parole, du verbe divin, reprend une phrase d'Isaie : « Il a rendu ma bouche semblable à une épée tranchante ».

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

95

96

95 ...Une femme revêtue du soleil

Planche VI
Lithographie, 286 × 230
Monogrammé, en bas au centre: *O.R.*
1899

Hist. Dépôt Légal, Cabinet des Estampes.

Bibl. *Cf.* nº 94.

Les théologiens du Moyen-Age voyaient dans cette femme prête à enfanter revêtue de soleil, debout sur un croissant de lune et couronnée d'étoiles, la Vierge Immaculée; le soleil était pour eux une identification de Jésus-Christ, le croissant de lune Saint Jean-Baptiste et les douze étoiles de la couronne, le symbole des douze apôtres.
Cette lithographie qui voit le triomphe de la lumière sur la nuit sombre peut résumer le travail de Redon et son passage des noirs à la couleur.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

96 Femme de profil vers la gauche

Lithographie, 300 × 197
Monogrammé vers le bas à droite, du monogramme enlacé *O.R.*
1900

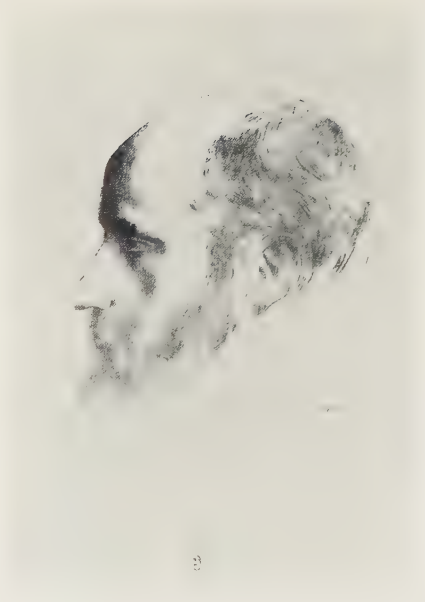
Hist. Don de Jean Viollier, Paris, 1977

Bibl. *Œuvre graphique complet d'Odilon Redon*, t. II, nº 192, 1913; Mellerio, 1913, p. 124, nº 186, repr. pl. XL; Mellerio, 1923, p. 189, nº 186; Sandström, 1955, p. 204; Bacou, 1956, t. I, pp. 96-97; *Lettres*, 1960, pp. 143-145; Cassou, 1972, nº 182, p. 91, repr.

Fait partie d'une série de quatre lithographies destinée à illustrer *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé.
C'est en 1883 que Redon et Mallarmé font connaissance grâce à Huysmans. Une amitié, brutalement interrompue par la mort de l'écrivain en 1898, s'établit alors. Leur correspondance, peu importante, les deux hommes se voyant souvent, montre l'estime et les liens solides les unissant. Redon lui envoya plusieurs fois des épreuves lithographiques illustrant

L'Hommage à Goya, Les Tentations de Saint Antoine, Les Songes, œuvre à propos de laquelle Mallarmé lui écrivit, «Mon Cher Ami, vous agitez dans nos silences le plumage du rêve et de la nuit».
Quand Mallarmé eut achevé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* œuvre qui parut la première fois dans la revue *Cosmopolis* (au mois de mai 1897), il demanda à Redon d'accompagner de quelques planches son texte. Pendant l'hiver 1897-1898, les deux hommes travaillèrent à l'élaboration de ce projet. Ils rêvaient d'une édition extraordinaire. Quatre lithographies devaient accompagner et illustrer le texte, Vollard se chargerait de la publication. Redon travailla avec ardeur à ce projet ambitieux et difficile: «Songez qu'il n'y avait pas un mot qui ne fut pas abstrait!... Si seulement il avait parlé d'une chaise ou d'un démon» (Bacou, p. 96).
Le 1er avril 1898, Redon écrit à Mallarmé: «... J'avais à vous parler aussi des dessins du Dé: Vollard m'a montré des papiers superbes, je crois que pour l'unité, vous pourriez tenter l'impression des lithographies sur papier blanc, c'est-à-dire sur celui du texte.» (Bacou, p. 145).
La mort brutale de Mallarmé, le 9 septembre à Valvins, interrompit ce travail. A partir de ce moment, jamais plus Redon n'employa le mot «d'allié d'art», expression qui, selon lui, ne pouvait convenir qu'à Mallarmé.
Malgré les efforts de Vollard, la publication de l'œuvre littéraire et des lithographies l'illustrant n'eut jamais lieu. Les lithographies de Redon furent vendues en feuilles séparées à l'exception de la quatrième qui se perdit.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



97

Portraits de ses amis
(nos 97-104)

Redon est attiré par le portrait aussi bien dans le dessin, la lithographie que dans la peinture: «Un portrait est l'image d'un caractère, d'un être humain, représenté dans son essence. Toute la vie profonde qui le manifeste pour nous au-dehors: attitude, expression, densité morale» (*A.S.M.*, p. 106). Il réalisera une soixantaine d'études formant une véritable galerie de ses proches, de ses amis et familiers. La série la plus importante à la sanguine le situe selon R. Bacou «...dans la grande tradition française des portraitistes, qui part de Fouquet et des Clouet» (Bacou, 1956, p. 154). Entre 1900 et 1904, quelques-unes de ces figures furent transposées sur pierre.
Redon souhaitait continuer cette suite lithographique afin de «...constituer une sorte de panthéon qui regrouperait les images de ceux qu'il aimait et admirait. Mais sa timidité native l'empêcha de réaliser son projet, car il redoutait d'«infliger» disait-il, à certains, le temps d'une pose» (Bacou, op. cit.). Les portraits de ses amis, malgré leur traitement rigoureux, sont d'une rare profondeur d'expression.

97 Portrait d'Édouard Vuillard

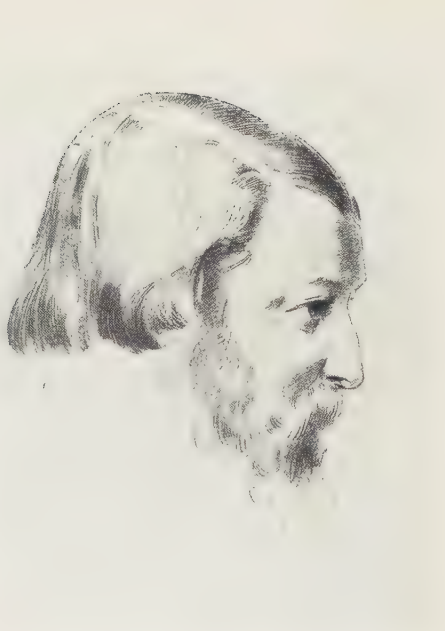
Lithographie, 200 × 182
Daté, en bas à droite: *1900*
1900

Hist. Legs A. Curtis, 1939. Dépôt au Cabinet des Estampes, 1945.

Bibl. *Œuvre graphique complet d'Odilon Redon,* t. II, no 160, repr.; Mellerio, 1913, no 190, repr. p. 124; Mellerio, 1923, pp. 74-75; Bacou, 1956, t. I, p. 192; *A.S.M.*, 1960, p. 108; Cassou, 1972, no 186, repr.

Resté isolé sinon incompris de la plupart des peintres de sa génération, Redon voit à partir de 1890 se regrouper autour de lui la jeune génération des artistes qui le reconnaît comme un maître et un précurseur; parmi eux, Vuillard.
Vuillard et Redon se sont connus à Villeneuve-Saint-Georges chez les Natanson. De solides liens d'amitié s'instaurèrent entre les deux hommes: Vuillard séjourna chez Redon dans la

98



99

villa Goa à Saint-Georges-de-Didonne. Il y peignit une toile représentant Redon assis sur un banc dans son jardin. « Vuillard fut charmant » écrit Redon à Maurice Fabre « Causeur, liseur, promeneur et peintre... ».

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

98 Portrait de Pierre Bonnard

Lithographie, 145 × 123
1902

Hist. Legs A. Curtis, 1939; dépôt au Cabinet des Estampes, 1945.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. II, n° 161; Mellerio, 1913, n° 191, repr.; Mellerio, 1920, p. 249; Mellerio, 1923, pp. 74-75; Fegdal, 1929, p. 39; Bacou, 1956, t. I, pp. 191-192, t. II, n° 67, repr.; *Lettres*, 1960, p. 225; *A.S.M.*, 1961, p. 103; Selz, 1971, repr. p. 65; Cassou, 1972, n° 187, repr.

Comme Vuillard, Bonnard est très lié avec Redon. Dès 1895, il fut l'un de ses plus fidèles amis. Il écrivait en 1912 : « J'ai la plus grande admiration pour Odilon Redon. Ce qui me frappe le plus dans son œuvre, c'est la réunion de deux qualités presque opposées : la matière plastique très pure et l'expression très mystérieuse. L'homme est rempli de bienveillance et de compréhension. Toute notre génération subit son charme et reçoit ses conseils » (« Hommage à Odilon Redon », in *La Vie*, 30 novembre-7 décembre 1912).
Redon s'émerveillait de la sagesse du jeune artiste, il retrouvait chez lui cet amour des couleurs et des substances. « Bonnard, écrit-il, une bonne étoffe de peintre au service des tableaux de chevalet, tableau souvent spirituel, j'entends ici le mot de spirituel dans le sens de léger et de souriant » (*A.S.M.*, p. 103).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

99 Portrait de Paul Sérusier

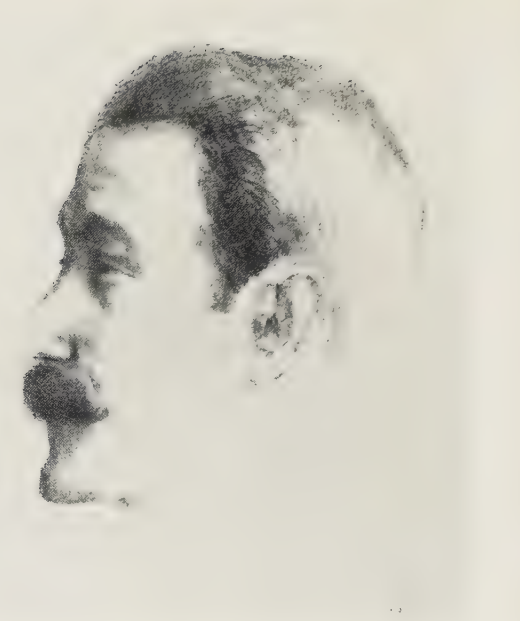
Lithographie, 190 × 203
Daté, en bas à gauche : *1903*
1903

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon*, 1913, t. II, n° 162; Mellerio, 1913, n° 192, repr. p. 124; Mellerio, 1923, repr. pp. 74-75.

Tout comme Redon, Sérusier a beaucoup d'admiration pour Gauguin. Peut-être ce point commun est-il à l'origine de leur amitié ? Sérusier affirmait qu'il était l'ami le plus fidèle de Redon.

Collection particulière

100



101

100 Portrait de Maurice Denis

Lithographie, 153 × 135
Daté, en bas à droite: *1903*

Hist. Legs A. Curtis, 1939; déposé au Cabinet des Estampes, 1945.

Bibl. *Œuvre graphique de Odilon Redon,* 1913, t. II, n° 163; Mellerio, 1913, n° 193, repr.; Mellerio, 1920, p. 149; Mellerio, 1923, repr. pp. 74-75; Fegdal, 1929, p. 39; Sandström, 1955, pp. XVII, 152; *Lettres,* 1960, pp. 226-227; Cassou, 1972, n° 189, repr.

C'est André Mellerio qui présenta à Redon quelques-uns des peintres nabis. Maurice Denis qui fit sa connaissance à ce moment-là ne cessera d'insister sur l'importance de son rôle pour l'essor de la peinture moderne; « Avant l'influence de Cézanne à travers Gauguin et Bernard, c'est la pensée de Redon, par ses séries de lithographies et ses admirables fusains, qui détermina dans un sens spiritualiste l'évolution d'art en 1890... » (Hommage à Redon, in *La Vie,* 30 novembre 1912).

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

101 Portrait de Ricardo Viñes

Lithographie, 185 × 114
Daté, en bas à droite: *1903*
1903

Bibl. *Œuvre Graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. II, n° 164, repr.; Mellerio, 1913, n° 194, repr.; Mellerio, 1920, p. 149; Mellerio, 1923, pp. 65, 98, 119, n° 194; Fegdal, 1929, p. 39; Cassou, 1974, n° 190, repr.

Redon recevait souvent des amis à déjeuner ou à dîner, sous des prétextes quelconques, le plus souvent pour faire ou écouter de la musique. Ricardo Viñes, pianiste espagnol, jouait les dernières partitions de Debussy, de Ravel ou de Déodat de Séverac. Il venait souvent rendre visite à la famille Redon, l'été, dans leur propriété à Saint-Georges-de-Didonne. Ricardo Viñes entretint une correspondance suivie avec Redon.
L'année suivante, Viñes acheta à Redon un pastel: *Le Vitrail.* Le musicien conserva toute sa vie cette œuvre, et l'accrocha au-dessus de son piano dans son appartement parisien.

Collection particulière

102

103

102 Portrait de Juliette Dodu

Lithographie, 146 × 90
Daté, monogrammé, en bas à droite: *1904, Od. R.*
1904

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. II, n° 165, repr.; Mellerio, 1913, n° 195, repr.; Mellerio, 1920, p. 149; Mellerio, 1923, pp. 73, 120, 173, n° 195, repr.; Fegdal, 1929, p. 39.

Après la mort de son mari, Mme Falte, qui avait eu deux enfants, Camille (future épouse de Odilon Redon) et un fils (qui devait mourir pendant le siège de Paris), se remaria. Elle eut une fille, Juliette, demi-sœur de Camille. Juliette Dodu eut pendant la guerre une conduite héroïque alors qu'elle était employée des postes à Pithiviers. Deux distinctions, rares pour une femme à cette époque, la récompensèrent: la médaille militaire et la Légion d'Honneur. A sa mort, en 1909, les Redon vinrent passer leurs vacances à Bièvre.

Collection particulière

103 Portrait de Roger-Marx

Lithographie, 250 × 145
Daté, en bas à droite: *1904*
1904

Hist. Legs A. Curtis, 1939; déposé au Cabinet des Estampes, 1945.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. II, n° 166, repr.; Mellerio, 1913, n° 196, repr.; Mellerio, 1920, p. 149; Mellerio, 1923, p. 119, n° 196; Fegdal, 1929, p. 39; Cassou, 1972, n° 192, repr.

Roger-Marx lutta toute sa vie pour faire reconnaître la valeur des jeunes peintres méconnus et incompris du public. Il encouragea des artistes tels Manet, Monet, Cézanne, Gauguin, Redon. Organisateur de l'Exposition Universelle, puis responsable du Département Peinture de la Centenale de 1900, il présenta les œuvres de ces artistes.
Redon rend une sorte d'hommage à Roger-Marx qui fut l'un des premiers à analyser la portée du symbolisme dans des articles parus dans le Journal *Voltaire* en 1892 et 1893.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

104

104 Portrait du guitariste Miguel Llobet

Lithographie, 95 × 95
Daté, en bas à droite: *1908*
Dédicacé sur la feuille, en bas, à droite: *Clap. avec mes remerciements. Odilon Redon.*
1908

Hist. Legs A. Curtis, 1939; déposé au Cabinet des Estampes, 1945.

Bibl. *Œuvre graphique d'Odilon Redon,* 1913, t. II, n° 167, repr.; Mellerio, 1913, n° 197, repr.; Mellerio, 1920, p. 149; Mellerio, 1923, n° 196, pp. 98, 119.; Fegdal, 1829, p. 39; Cassou, 1972, n° 193, repr.

Comme Ricardo Viñes, Miguel Llobet est d'origine espagnole. Musicien et guitariste, il fut un ami fidèle de Redon et participait aux réunions musicales organisées au domicile parisien du peintre.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

La Couleur: Peintures et Pastels

105 Copie d'après *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* de Delacroix

Huile sur toile, 46,1 × 32,5
Entre 1860 et 1870

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Sandström, 1955, p. 18; Bacou, 1956, t. I, p. 21; Berger, 1964, n° 46.

Exp. 1920, Paris, n° 7; 1934, Paris, n° 9; 1984-1985, Paris, n° 3.

En 1851, Delacroix envoya sa toile *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* à l'exposition annuelle du Salon de la Société des Amis des Arts de Bordeaux; en février 1852, la Ville de Bordeaux en faisait l'acquisition; cette œuvre est conservée au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. A l'occasion de cet achat, Delacroix écrivait au maire de Bordeaux: «Tous mes souvenirs qui me rattachent à Bordeaux comme à ma ville natale, tout ce qui peut me venir de cette ville où se sont écoulées mes premières années et que j'ai tant de raisons de préférer me trouvera tant que je vivrai pénétré de la plus vive reconnaissance» (*Correspondance générale de Eugène Delacroix*, III, p. 112).

Redon exécuta cette copie réduite du tableau, à Bordeaux, au Musée des Beaux-Arts. Son adolescence a été marquée, dit-il, par «les frissons et les fièvres que me donnaient les toiles exaltées et passionnées de Delacroix» (*A.S.M.*, p. 17), et cette admiration était encouragée à la fois par son maître Stanislas Gorin et par son ami Armand Clavaud. «Delacroix, dont la peinture rencontrait encore beaucoup de réfractaires, écrit Redon au sujet de Clavaud, était défendu par lui avec véhémence; et j'entends encore la démonstration qu'il me faisait de ce sens de la vie et de la passion qu'il y sentait... Ah! cette main dramatique et disproportionnée du père de Desdémone, et qui maudit! Combien souvent m'en a-t-il montré avec exaltation la beauté, la légitimité de sa déformation. Le style de cette main, en sa hardiesse, fut, je crois bien, l'initiale essence et la cause de beaucoup de mes premiers travaux» (*A.S.M.*, p. 19).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

105

106

106 Copie d'après *La Chasse aux Lions* de Delacroix

Huile sur toile, 46 × 55
Signé, en bas à droite, précédé de l'inscription: *D'après Delacroix Odilon Redon*
Entre 1860 et 1870

Hist. Achat des Musées Nationaux à Arï Redon, 1944; dépôt de l'Etat, 1946.

Bibl. Rey, 1920, p. 38; Mellerio, 1920, p. 143; Roger-Marx, 1924, p. 8; Fegdal, 1929, pl. X; Lhote, 1946, p. 279; Sandström, 1955, p. 18, repr. fig. 15; Bacou, 1956, t. I, p. 21; Serullaz, 1963, cité p. 357; Berger, 1964, p. 185, n° 49; Coustet, 1984, p. 32; Bacou, 1984-1985, cité p. 4.

Exp. 1900, Paris, n° 33; 1920, Paris, n° 6; 1921, Bruxelles, n° 46; 1923, Paris, n° 104; 1926, Paris, n° 83; 1934, Bristol, n° 24; 1938, Bordeaux, n° 593; 1950, Bristol, n° 24; 1956-1957, Paris, n° 120; 1964, Tel-Aviv, n° 91; 1981, Lugano, n° 122; 1971-1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, n° 50; 1972, Munich, n° 369.

En 1855, le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux reçoit en dépôt *La Chasse aux Lions* de Delacroix, un des plus beaux morceaux de vie, de mouvement et de couleurs du peintre. Deux des maîtres bordelais de Redon, Stanislas Gorin et Armand Clavaud (*cf.* n° 105), grands admirateurs de Delacroix, font partager au jeune Redon leur enthousiasme.
Deux copies au moins (*cf.* n° 107) sont peintes par Redon avant l'incendie de 1870 au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, amputant la toile de Delacroix du tiers dans sa partie haute; ce même incendie détruisit complètement une *Chasse aux Lions* de Rubens (connue par une réplique à la Pinacothèque de Munich), très proche et à l'origine de celle de Delacroix, et pourtant ignorée par Redon peu sensible déjà à ce peintre — « Oserai-je avouer que Rubens parle une langue que je ne comprends pas » (*A.S.M.*, p. 79) — alors qu'il est touché par le génie de Delacroix.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

107 Copie d'après *La Chasse aux Lions* de Delacroix

Huile sur toile, 44 × 56
Entre 1860 et 1870

Exp. 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 172.

(Esquisse du n° précédent.)
Outre ces trois copies d'après Delacroix, il faut citer celle de la *Noce Juive* (n° 4 de *La Donation Arï et Suzanne Redon,* 1984-1985) et celle du dessin de *L'Éducation d'Achille* (collection Bonger, Almen). Deux autres maîtres, Rubens *(Le triomphe de la Vérité)* et Rembrandt *(L'Ange Raphaël quittant*

107

Tobie) ont servi aussi de modèles à Redon (*cf.* n°s 1 et 2 de *La Donation Arï et Suzanne Redon,* 1984-1985).

Winterthur, Kunstmuseum

108 Copie d'après *La Petite Crucifixion* de Grünewald

Huile sur toile, 46 × 27
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Sam Salz, New York, 1956; Leigh B. Block, Chicago, vers 1967; acquis à la vente de la collection de ce dernier, New York, 20 mai 1981 (n° 320).

On peut croire que parmi les crucifixions de Grünewald (Bâle, Kunstmuseum; Colmar, Musee d'Unterlinden), celle qui a servi de modèle à Redon est la *Petite Crucifixion* de la National Gallery of Art de Washington (vers 1510, bois, 61,6 × 46), qui a appartenu à l'électeur Guillaume V de Bavière. En effet, la forme de la croix est particulière: le bras transversal est tendu comme un arc, de sorte que le corps du Christ qui subit une terrible traction vers le haut, est en quelque sorte écartelé.
La composition générale est conservée par Redon, mais seul subsiste, auprès de la croix, le personnage de la Vierge éplorée, tandis que la silhouette de Saint Jean est à peine visible et que Marie-Madeleine a disparu. Au ciel étoilé et au décor montagneux du tableau original, font place un paysage traité largement, de façon non descriptive et un ciel ébauché

108

par grands coups de pinceau, traversé d'une lumière qui ajoute à la désolation de la scène. Redon semble avoir bien retrouvé cette expression de plainte émouvante propre aux crucifixions de Grünewald. Marie, silhouette enveloppée d'un grand manteau, semble ne faire qu'une avec sa douleur. Le corps du Christ qui se dresse, gigantesque et blême sous le ciel sombre, est l'image même de la souffrance; ses mains ouvertes et crispées, sa tête couronnée d'épines tombant sur son épaule, ses jambes tordues et son torse torturé sont bien dans la vision très naturaliste de Grünewald selon laquelle il dépeint la structure organique d'un corps, jusqu'à déceler le réseau des fibres musculaires et la circulation du sang.
Même si la facture est moins aigue chez Redon, utilisant une manière plus souple et plus molle, il a su interpréter cette scène avec un sentiment religieux puissant, et l'on y retrouve l'intensité dramatique de Grünewald.

Birmingham, Barber Institute of Fine Arts,
University of Birmingham

Portraits

109 Autoportrait

Huile sur toile, 61 × 49,5
Vers 1875-1877

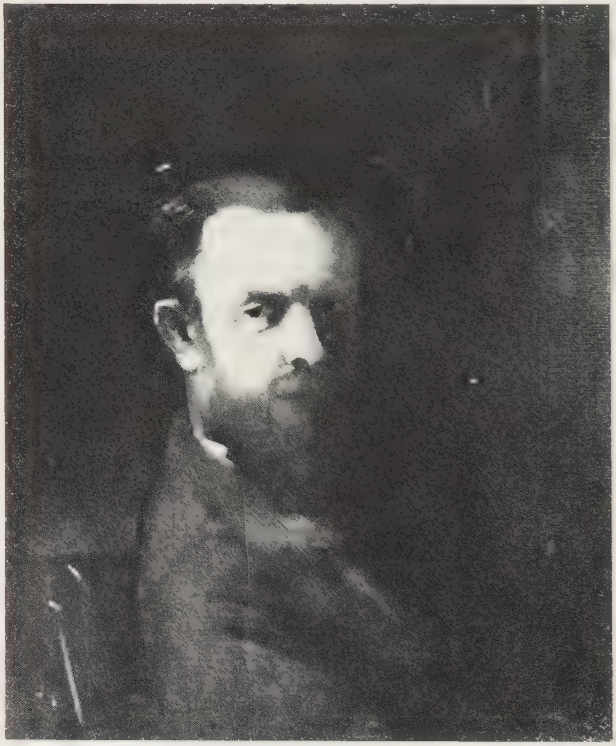
Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985 Paris, n° 6.

Exécuté une dizaine d'années plus tard que l'*Autoportrait* de 1867 (Paris, Musée du Louvre, *Donation Arï et Suzanne Redon*), et contemporain, vers 1875-1877 de l'*Autoportrait* de même technique ayant appartenu à Claude Roger-Marx (Berger, 1964, cat. n° 2, pl. 2).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

109



110 Portrait de Madame Odilon Redon

Huile sur toile, 45,5 × 37,5
Daté, signé, en bas à gauche: 1882/*Odilon Redon*
1882

Hist. Don de Mme S. Goekoop de Jong au Musée du Luxembourg, 1926; transféré au Musée du Louvre, 1929; Musée du Jeu de Paume; Palais de Tokyo.

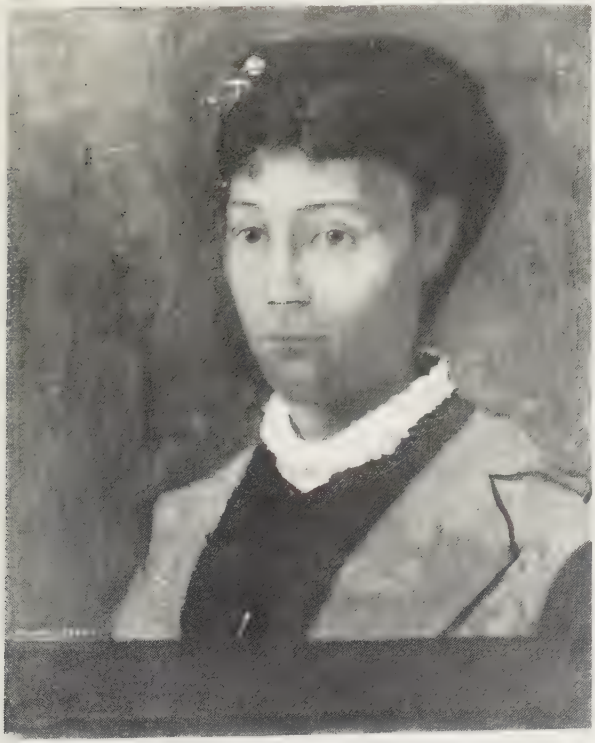
Bibl. Mellerio, 1923, pp. 50-51, repr. p. 51; Rey, 1926, p. 201, repr.; Bacou, 1956, t. II, p. 151, note 4; Adhémar, Sérullaz et Beaulieu, 1958, p. 168, n° 332; Sterling et Adhémar, 1961, n° 1554, repr.; Berger, 1964, n° 183; Selz, 1971, repr. coul. p. 11; *Musée National du Louvre*, 1972, p. 315; Adhémar et Dayez, 1973, repr. p. 83, p. 154; Cassou, 1972, p. 54, repr. coul. p. 12, n° 2; Adhémar et Dayez-Distel, 1977, repr. p. 87, p. 161; Walter, 1977, repr. p. 13.

Exp. 1946, Berne; 1958, Berne, n° 143; 1962, Venise, n° 5; 1961-1962, New York, Chicago, n° 10; 1969, Minneapolis, n° 68; 1976, Paris; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 189.

Redon rencontre Camille Falte dans le salon de Madame de Rayssac qu'il fréquente dans les années 1875-1880 en compagnie des peintres Chevanard et Fantin-Latour, du musicien Ernest Chausson et du poète Janmot. Camille Falte est originaire de l'Ile Bourbon et la demi-sœur de Juliette Dodu (*cf.* 102). Redon est charmé par la jeune fille qui admire en lui l'auteur de *Dans le Rêve* et qu'elle appelle «Le Rêveur» (*cf.* Fegdal, pp. 25-26). Le 1er mai 1880, Redon épouse Camille qui devient «... le fil sacré, la parque de vie, qui m'a fait passer sans mourir les heures les plus tragiques mais occultes de mon drame familial... Je crois que le oui que j'ai prononcé le jour de notre mariage fut l'expression de la certitude la plus entière et sans mélange que j'ai ressentie» (*cf.* Mellerio, 1923, pp. 50-51). C'est un couple particulièrement heureux et reconnu comme tel par tous les biographes et amis de Redon qui ne tarissent pas d'éloges sur «la nature d'élite, l'admirable compagne» (Mellerio, *op. cit.* p. 50) et son rôle dans l'épanouissement pictural de Redon (*cf.* Sandström, p. XV). Vive et décidée, elle épargnera à Redon tous les soucis matériels, s'occupant de la presse et des marchands. La correspondance de Redon montre combien elle est mêlée étroitement à sa vie d'artiste, l'accompagnant dans ses voyages et recevant l'hommage respectueux des admirateurs et amis de son mari.
R. Bacou (*cf.* Bibl.) trouve «... l'œuvre intéressante mais encore dépourvue de souplesse et d'une tonalité un peu monotone»; la mise en page du portrait avec au premier plan en bas une bande qui crée un tableau dans le tableau est un procédé que Redon a déjà utilisé (*cf. Autoportrait,* 1867, n° 5 du catalogue *Donation Arï et Suzanne Redon,* 1984-1985) et qui deviendra habituel aussi bien dans les fusains que dans les œuvres colorées. Peint deux ans après leur mariage, Redon évoque, avec une économie de moyens qui s'apparente aux traditions du portrait psychologique, le visage un peu timide et plein de retenue de sa jeune épouse, en accord avec sa propre approche de la couleur encore hésitante. Il est à comparer parmi tous les autres portraits de Madame Redon, avec le pastel, *L'écharpe jaune* (1890, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo).

Paris, Musée d'Orsay

110



111 Portrait d'Arï Redon au col marin

Huile sur carton, 41,8 × 22,2
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Vers 1897

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon, au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 152, t. II, repr. pl. 69; Berger, 1964, n° 185, pl. 20.

Exp. 1934, Paris, n° 27; 1955, Paris, n° 60; 1956-1957, Paris, n° 135;

111

1957, La Haye, n° 173; 1960, Paris, n° 578; 1961-1962, New York; Chicago, n° 17; 1962, Venise, n° 10; 1984-1985, Paris, n° 9.

Peint vers 1897 (Bacou, 1956, p. 152), ce portrait témoigne des innovations des jeunes Nabis (*cf.* M. Denis, H.C.) influençant Redon.

La personnalité d'Arï Redon est évoquée d'après la préface de R. Bacou dans le catalogue, *Donation Arï et Suzanne Redon,* Paris, 1984-1985. Après la mort d'un premier enfant, Jean, à quelques mois en 1886 (*cf.* n° 30), la naissance d'Arï le 30 avril 1889 comble les vœux d'Odilon Redon: «... Au baptême d'Arï le 4 août 1889 à Samois, la marraine était Geneviève Mallarmé et le parrain Edmond Picard l'une des figures dominantes de l'élite intellectuelle belge... Une tendresse attentive entoura l'enfant unique qui ne cessa d'apporter par sa présence la joie au foyer et dont le père bien souvent fixa les traits... Sauf pendant son service militaire en 1910-1911, Arï partagea la vie de ses parents, les accompagnant dans leur voyage à Venise en avril 1908 avec Arthur Fontaine, pendant leurs séjours en Hollande chez André Bonger et à l'Abbaye de Fontfroide, dans l'Aude.»

«... La parfaite intégrité intellectuelle d'Arï Redon faisait de lui un conseiller, dont les avis étaient respectés, sur toutes les questions relatives aux œuvres de son père. Après avoir largement participé aux expositions du Musée des Arts Décoratifs en 1926 et du Petit Palais en 1934, il collabora étroitement à l'organisation de la rétrospective à l'Orangerie en 1956 et préfaça en 1960 le volume des *Lettres à Odilon Redon,* publiant les correspondances que l'artiste avait conservées. N'ayant pas d'enfant, Arï Redon avait désiré que les Musées Nationaux accueillent les œuvres de son père restées en sa possession; après la mort de son mari survenue à Paris le 13 mai 1972, Mme Arï Redon, née Suzanne Dujardin, a tenu à respecter ses volontés en léguant ces œuvres aux Musées en 1982.».

La donation comporte cinq cent quarante-deux numéros dont quatre-vingt peintures, onze pastels, cinq fusains et quatre cent quarante-six dessins.

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

112 Le profil noir, Gauguin

Huile sur toile. 66 × 55
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Entre 1903 et 1905

Hist. Acquis de l'artiste par J. Hessel, octobre 1912; H. Kapferer; acquis par le Louvre, 1950.

Bibl. Dorra, 1953, t. I, p. 198; Bacou, 1956, t. I, p. 189; Rewald, 1956, p. 450, repr.; Adhémar, Sérullaz et Beaulieu, 1959, n° 335; *Lettres,* 1960, p. 190; Rewald, 1961, p. 293, repr. n° 76; Sterling et Adhémar, 1961, n° 1557, pl. 604; Berger, 1964, n° 188; Moueix, 1969, t. II, p. 189; Selz, 1971, p. 81; *Catalogue du Musée du Louvre,* 1972, p. 315; Adhémar et Dayez, 1973, repr. p. 83, p. 154; Adhémar et Dayez-Distel, 1977, repr. p. 87, p. 175; Wilson, 1978, p. 66, repr. coul., p. 69.

Exp. 1913, New York, n° 280; 1920, Paris, n° 68; 1921, Bruxelles, n° 3; 1923, Paris, n° 37; 1926, Paris, n° 45; 1938, Londres, n° 7; 1949-1950, Paris, n° 126; 1956-1958, Paris, n° 144; 1957, La Haye, n° 180; 1970, Paris, n° 00, p. 112; 1972, Londres; Liverpool, n° 240; 1972, Madrid; Barcelone, n° 204; 1976, Rotterdam; Bruxelles; Baden-Baden; Paris, n° 192; 1982-1983, Dijon; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 16.

Gauguin et Redon se rencontrent dès 1886 lors de la Huitième Exposition Impressionniste où ils exposent ensemble (peut-être même avant, en 1884, avec le groupe des XX à Bruxelles). Toujours est-il qu'en 1889, ils sont devenus des amis ainsi qu'en témoigne leur correspondance; ils se confient l'un à l'autre et éprouvent une estime réciproque: «Vous êtes artiste (malheureusement pas à la place où vous devriez être)...» (Lettre de P. Gauguin à O. Redon, inédite, citée par R. Bacou, 1956, p. 185). Redon est plein d'admiration pour la hardiesse du départ de Gauguin: «Quelle belle vie! et quel exemple! Pour aller peindre en plein air et dans une belle

112

lumière, il a abandonné sa femme et ses quatre enfants ! » (*cf.* Morland, 1936, p. 640). Mme Redon, originaire de l'Ile Bourbon, est consultée par Gauguin pour le choix de sa terre d'exil. Il part à Tahiti en 1891, au moment où naît le mouvement Nabi qui se réclame de lui et de Redon à la fois (*cf.* M. Denis, H.C.). L'exposition de ses œuvres tahitiennes en 1893 rencontre l'incompréhension du public mais l'enthousiasme de Redon qui écrit à Picard le 15 juin 1894 (in *L'Art Moderne)* : « Gauguin dans le méandre de ses bois et dans la céramique est un maître ». Sa mort tragique en 1903 frappe Redon ; il exécute de mémoire ce portrait qu'il appelle lui-même *Le profil noir, Gauguin,* et un pastel, *Hommage à Gauguin* (ancienne collection Ary Leblond, Paris).

Les portraits entourés de fleurs apparaissent chez Redon à partir de 1890-1895 et sont peut-être inspirés, selon M. Wilson (*cf.* Bibl.) par le *Portrait de la Princesse de la Famille d'Este* de Pisanello (entré au Louvre en 1893) ; certains portraits de Gauguin comme *La Belle Angèle* (1899, Paris, Musée du Jeu de Paume) utilisent le même procédé mais Redon se distingue en créant un dialogue entre l'environnement décoratif et le personnage, dialogue poétique et magique, rendu plausible par l'« humanisation » des fleurs de Redon.

Si ce portrait se réfère traditionnellement au célèbre propos de Redon sur Gauguin — « J'aime en lui le somptueux et princier céramiste : là, il créa des formes nouvelles. Je les compare à des fleurs d'une région première où chaque fleur serait le type d'une espèce, laissant à des artistes prochains le souci de pouvoir par affiliation à des variétés » (in *Mercure de France,* novembre 1903) — il semble aussi être en relation avec cette pensée de Wagner citée par Gauguin dans une lettre à Redon (septembre 1890, in Moueix, t. II, p. 191) : « Je me souviens d'une phrase de Wagner qui explique ma pensée : « Je crois que les disciples du grand art seront glorifiés et qu'enveloppés d'un céleste tissu de rayons, de parfums, d'accords mélodieux, ils retourneront se perdre pour l'éternité au sein de la divine source de toute harmonie ». Donc, mon cher REDON, nous nous reverrons. »

Paris, Musée d'Orsay

Paysages

113 Moulin en Bretagne

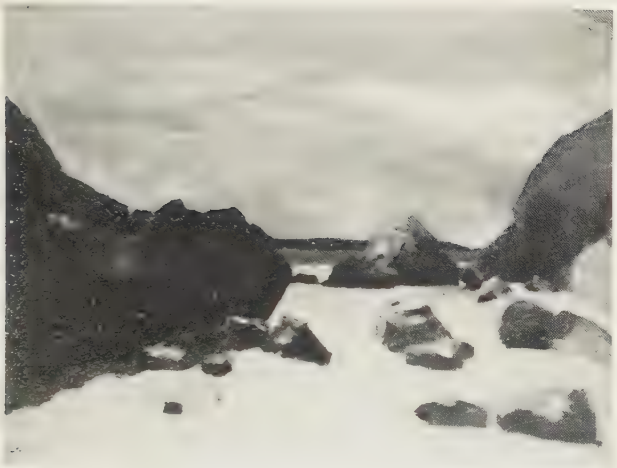
Huile sur papier posé sur carton, 34,7 × 26,6
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
Entre 1870 et 1885

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Exp. 1920, Paris, n° 25 ; 1923, Paris, n° 176 ; 1926, Paris, n° 74 ; 1934, Paris, n° 22 ; 1984-1985, Paris, n° 44.

L'une des révélations de la *Donation Arï et Suzanne Redon, 1984-1985,* est, sans aucun doute, le groupe de paysages que Redon conservait pour la majeure partie dans son atelier et qu'il appelait lui-même *Études pour l'auteur* (il en expose deux sous ce titre en 1889, puis deux autres en 1894). En général exécutées entre 1865 et 1890, en pleine période des *Noirs,* elles ne sont pas destinées au public, mais témoignent de l'attachement de Redon à la couleur. Les paysages postérieurs à 1890 suivent ces premières études et s'en distinguent par une technique différente, plus claire et plus libre.

113



114

Leur chronologie est difficile: un classement par thème (Bretagne; Médoc; région de Royan; Venise; Bièvres) se succédant à peu près dans cet ordre dans le temps, semble plus sérieux qu'une datation bien aléatoire.
Avant Gauguin et E. Bernard, Redon est un des premiers à exploiter les ressources du paysage en Bretagne; il y séjourne à plusieurs reprises entre 1870 et 1885; le moulin, le ciel nuageux, le rocher gris et la masse verdoyante traduisent bien l'atmosphère « mouillée » et « ventée » de la Bretagne qui ne convient pas à Redon: « Autrement, je ne connais jusqu'ici de la Bretagne qu'une brume éternelle, un ciel sombre et changeant, brouillé, remué par des souffles contraires; et du sol, hélas! qu'un ensemble de chars tristes et lents qui tombent sur l'esprit et l'opprime » (*A.S.M.*, p. 88).
Une autre toile (n° 41 de la *Donation Arï et Suzanne Redon*, 1984-1985) et un pastel (*cf.* n° 173) reprennent le même thème.
En 1865, il écrit: « J'avais un ami qui m'initiait, en théorie et par l'exemple, à toutes les sensualités de la palette. Il fut pour moi comme le pôle opposé; de là des discussions sans fin. Nous faisions ensemble du paysage où je m'efforçais cependant à la représentation du ton réel. J'ai réussi des études à ce moment-là qui sont sans aucun doute de la peinture, incontestablement » (*A.S.M.*, p. 24).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

114 Rochers en Bretagne

Huile sur carton posé sur bois, 24 × 32,5
Monogrammé, en bas à gauche: *Od. R.*

Hist. Legs Vitale Bloch, La Haye, 1976.

Bibl. Berger, 1964, p. 183, n° 15; Bloch, 1965, pp. 227-230, fig. 3, p. 2290; *Legaat Vitale Bloch*, 1978, n° 29, repr.; *Catalogue*, 1978, p. 93, repr.

Exp. 1957, La Haye, n° 156; 1958, Berne, n° 132; 1959, Londres, n° 53; 1962, Venise, n° 3; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 184; 1984, Enschede, n° 4.

Redon n'est pas attiré en Bretagne par les vues pittoresques; en août 1884, il écrit à Émile Hennequin: « ...Au Nord, c'est tout autre chose. Il y a des roches étranges, singulières, une flore miraculeuse, un noir granit sur des sables », (cité par Auriant, « Des lettres inédites de Redon » in *Beaux-Arts*, 7-14 juin 1935); et il note dans son journal: « Non, ce pays n'est pas le mien, il fait triste ici. J'y resterai cependant pour explorer quelques belles roches dont on me parle (et j'en ai vu vraiment de très particulières) » (*A.S.M.*, p. 87).

Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen

115 Rue de village

Huile sur papier posé sur bois (à l'origine sur toile), 25 × 32
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Don de MM. Van Valkenburg, 1922.

Bibl. *Compte rendu annuel du Musée Boymans*, 1922, p. 2, repr. en face de p. 5 *(Rue à Auvers)*; *Catalogue*, 1937, n° 875; *Catalogue*,

115

1963, pp. 107-108; Berger, 1964, p. 182, n° 12; *Catalogue*, 1972, p. 201.

Exp. 1956-1957, Paris, n° 126; 1957, La Haye, n° 157; 1958, Berne, n° 133; 1959, Londres, n° 54; 1962, Venise, n° 5; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 8.

Le thème d'une rue de village a inspiré à Redon de nombreuses toiles (cinq sont répertoriées par Berger, 1964) et des dessins au crayon noir (n°s 282 à 284 de la *Donation Arï et Suzanne Redon*, 1984-1985). Une localisation précise est difficile; l'architecture de la maison du fond peut indiquer un village breton. La mise en page, le fort contraste entre la partie gauche à l'ombre et la partie droite ensoleillée, le manque de monuments et de passants, dégagent une grande vigueur: «...mais sous cette volontaire objectivité se devine une concentration si attentive et passionnelle, que la force du sentiment rayonne de ces simples images et leur confère une intense et secrète poésie; le passage se fait ainsi de la réalité vue à la réalité sentie» écrit R. Bacou, (1984-1985, p. 106) à propos des dessins cités supra.

Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen

116 La mer à Morgat

Huile sur toile, 42,5 × 69
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
1883

Hist. Acquis de l'artiste par Ary Leblond. Achat de la ville, avril 1985, avec la participation du FRAM.

Bibl. Mellerio, 1923, repr. p. 69; Bacou, 1956, t. I, p. 120; Berger, 1964, n° 33.

Exp. 1920, Paris, n° 62; 1923, Paris, n° 202; 1926, Paris, n° 57; 1934, Paris, n° 13; 1956-1957, Paris, n° 127; 1957, La Haye, n° 166; 1958, Berne, n° 131; 1959, Londres, n° 58.

116

117

En 1883, Redon est à Morgat, petit village sur la baie de Douarnenez; «...admirable mer à Morgat, si sobre, si ample et si intense», écrit R. Bacou (1956, p. 120). Redon domine sa technique: avec une gamme peu étendue de bleu, d'ocre et de noir, il évoque autour de Morgat se reflétant dans l'eau, l'immensité du ciel, l'horizon marin et la côte bretonne par de larges aplats. De nombreux dessins (n°s 265, 514, 515, catalogue 1984-1985, *Donation Arï et Suzanne Redon*) préparent cette toile.
Bien qu'ayant participé à la dernière exposition impressionniste en 1886, Redon n'adhère pas à leur mouvement: «Ils sont un peu bas de plafond pour moi» (cité par R. Bacou, 1956, p. 255). Par contre, il semble ici rejoindre pour la composition et la touche les «paysages de mer» de Courbet peints entre 1865 et 1870.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

117 Arbre dans la lande

Huile sur papier entoilé, 22,6 × 19
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 34.

En 1868, Redon fait la connaissance de Corot à Barbizon qui lui donne d'utiles conseils sur l'attitude sincère et simple que doit avoir un peintre devant un paysage: il admire aussi Chintreuil et Cazin: «L'école du paysage a produit de véritables artistes... On peut dire qu'elle est aujourd'hui, l'honneur de la peinture française» (O. Redon, «Salon de 1868» in *La Gironde*, Bordeaux, 19 mai 1868).
A Peyrelebade, près de Listrac, dans le domaine familial où il reviendra passer les mois d'été jusqu'en 1898, il commence à peindre. «Les vignes du Médoc n'attirent pas son attention; seule le retient la lande qui commence au bout de l'allée de Peyrelebade, la lande avec ses étendues plates et pauvres, ses maigres arbrisseaux, et parfois un arbre qui, dans cette aridité, prend une singulière importance» (Bacou, 1984-1985, p. 22).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

118

118 Médoc. L'arbre

Huile sur toile collée sur carton, 33 × 41

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, nº 34.

«Oui, un vieux pan de mur, un vieil arbre, un certain horizon peuvent être la nourriture et l'élément vital d'un artiste: là où il a raciné.» (*A.S.M.*, p. 117).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

119

119 Cheval au pâturage à Peyrelebade

Huile sur toile, 24 × 32

Exp. 1923, Paris, nº 234; 1963, Paris, nº 3.

Avant d'étudier les «divins coursiers» du Char d'Apollon (*cf.* nºs 152, 153, 154) Redon, au cours de ses séjours à Peyrelebade, s'est penché d'une manière plus prosaïque sur les chevaux au pâturage en Médoc; quelques études préparatoires au crayon noir (*cf.* nºs 376 et 377 du catalogue 1984-1985, *Donation Arï et Suzanne Redon*) annoncent cette petite toile où le cheval blanc qui semble taillé dans du bois contraste sur le fond sombre et plat du paysage.

Paris, Galerie Bernheim-Jeune

120 Le chemin à Peyrelebade

Huile sur papier posé sur carton, 46,8 × 45,4

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Berger, 1964, nºs 20 et 21; Cassou, 1972, repr. p. 20.

Exp. 1920, Paris, nº 20; 1923, Paris, nº 188; 1926, Paris, nº 77; 1958, Berne, nº 134; 1961-1962, New York; Chicago, nº 5; 1964, Paris, nº 41.

120

Gabriel Frizeau, un des rares amis bordelais de Redon (*cf.* n° suivant) a écrit en 1937 un *Hommage à Odilon Redon* qui devait figurer dans le catalogue de la rétrospective Odilon Redon à Bordeaux au XIe Salon des Artistes Indépendants Bordelais de 1938; sa mort au début de 1938 empêcha sa publication. Un extrait de ce texte (Moueix, 1969, t. I, p. 103) écrit par ce girondin aimant et connaissant sa région adhère parfaitement au paysage du peintre: « Redon a préféré à tout autre paysage celui de la vaste plaine peuplée largement d'arbres et d'habitations et la lumière du ciel de Gironde qui est d'un bleu profond et comme teintée de paillettes d'or. »

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

121 Les barques

Huile sur toile, 53 × 80
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Acquis par Gabriel Frizeau, Bordeaux, entre 1916 et 1920; achat de la Ville, 1961.

Bibl. Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 196 et p. 249; Martin-Méry, 1962, p. 19; Bacou, 1964, pp. 279-280, repr. p. 280; Martin-Méry, 1967, p. 43; Moueix, 1969, t. I, p. 423, n° 3, repr. pl. XI.

Exp. 1938, Bordeaux, n° 611; 1971, Bordeaux, n° 210; 1978, Séoul, n° 15.

Ces barques sont-elles représentées dans un paysage du Médoc? On pourrait le croire, car on y retrouve le ciel bas, l'étendue plate et marécageuse de ses landes, ainsi qu'un sentiment de solitude et de nostalgie propre à Redon lorsqu'il retournait au pays de son enfance.

Cette toile a appartenu à Gabriel Frizeau (1870-1938), bordelais, amateur d'art éclairé et ami dès 1903 d'Odilon Redon. Leur amitié sera constante jusqu'à la mort de l'artiste en 1916. Une importante correspondance s'établit entre eux (*cf.* Moueix, 1969, t. I, pp. 82 et suiv.) et comprend cent huit lettres. L'une d'elles, écrite par Redon le 22 mai 1906 souligne les chaleureuses qualités humaines de ce personnage: « Je vous vois en vos lettres tout en ardeur de vivre, l'âme toute pleine. On me questionnait sur vous ces jours-ci. Car on vous connaît. Qu'est-il, que fait-il? J'ai dit que vous étiez un esprit d'attraction, un annonciateur de la bonne nouvelle tout vivifiant dans vos lettres. Et qu'après les avoir lues, désireux de votre accueil, on trouvait à Bordeaux un être grand, doux et fort, avec des yeux perdus, par instant, dans le monde intérieur. » A travers cette correspondance, on peut suivre l'échange de leurs préoccupations religieuses, de leurs goûts artistiques et littéraires. En effet, très mêlé à la vie intellectuelle de son temps, Gabriel Frizeau fait connaître à Redon les hommes de lettres André Gide et Francis Jammes. Lui-même recevait dans sa maison du 17 rue Régis à Bordeaux, de jeunes écrivains à l'avenir prometteur (Jacques Rivière, François Mauriac, Saint-John Perse, etc.).

Sa collection réunissait une dizaine de Gauguin (dont le fameux panneau, *Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous?* peint en 1897 et conservé maintenant au Museum of Fine Arts de Boston), une quarantaine de Redon, une vingtaine de Lhote et des œuvres de Carrière, Monticelli, Maurice Denis, Maria Blanchard, Rouault, Vlaminck, Charles Lacoste, Diriks. De Redon, outre ce tableau, Gabriel Frizeau possédait notamment *Les Croisés* (*cf.* n° 132),

121

122

L'Homme Ailé (*cf.* n° 134), *Paysage de Venise* (*cf.* n° 130) et surtout *Le Char d'Apollon* (*cf.* n° 154), pour ne citer que les œuvres entrées depuis lors au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

122 L'automne en Médoc

Huile sur toile, 33,5 × 41
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Exp. 1923, Paris, n° 204 ; 1926, Paris, n° 3167.

«Un paysage de vieil or, une douceur prenante, une paix grave, le silence, des feuilles accumulées sous les pas...» «O mélancolique parfum des feuilles mortes qui dans les jardins, en Automne, évoque le souvenir de la vie éteinte... triste et funèbre charme, sans qui la mort semblerait douce, mêlée à tout ce qui s'en va et nous dit adieu...» (*A.S.M.*, p. 105).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

123 Les landes près de Peyrelebade

Huile sur carton posé sur bois, 23,8 × 34
Monogrammé, en bas à gauche : *Od. R*

Hist. Legs Vitale Bloch, La Haye, 1976.

Bibl. Berger, 1964, p. 183, n° 108 ; Bloch, 1965 ; *Legaat Vitale Bloch*, 1978, n° 3, repr. ; *Catalogue*, 1978, p. 93, repr.

Exp. 1957, La Haye, n° 157a ; 1958, Berne, n° 146 ; 1983-1984, Winterthur ; Brême ; 1984, Enschede, n° 6.

La liberté de la touche au premier plan, comparable à celle

123

124

des néo-impressionnistes et notamment Seurat, place Redon parmi les grands paysagistes du XIXe siècle.

Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen

124 Les landes

Huile sur carton, 18,5 × 23
Signé en bas à gauche : *Odilon Redon*

Exp 1923, Paris, n° 218 ; 1983-1984, Winterthur, Brême, p. 187

Collection particulière

125 La mare à Peyrelebade

Huile sur papier posé sur carton, 25,2 × 34
Signé en bas à gauche : *Odilon Redon*
1896-1897

Hist Donation Ari et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982

Bibl Berger, 1964, n° 41

Exp 1923, Paris, n° 173 ; 1958, Berne, n° 153 ; 1961, Paris, n° 61 ; 1984-1985, Paris, n° 37

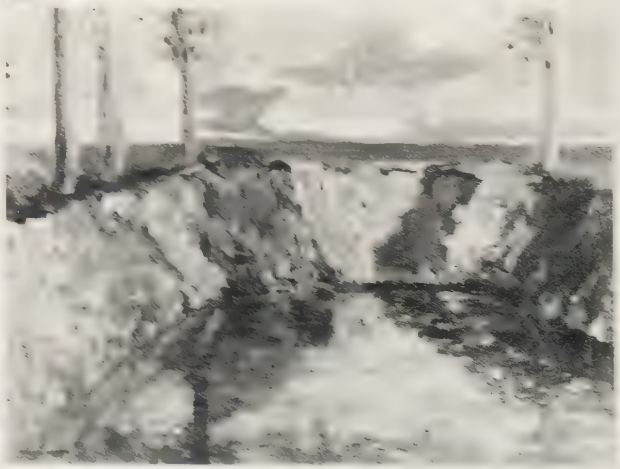
Ce paysage ainsi que le suivant sont datés par R. Bacou (cf. 1984-1985) des deux dernières années où Redon peint à Peyrelebade avant la perte de la propriété familiale (cf. sur ce sujet, Bacou, t. I, 1956, chap. X, *La perte de Peyrelebade*, pp. 130 à 141 ; rappelons simplement que depuis la mort du père d'O. Redon, le domaine, un vignoble en grande partie, est dans l'indivision entre sa mère, ses frères et lui-même, à cause du phylloxerra et de la mauvaise gestion du frère aîné, le vignoble périclite : hypothèque, il doit être vendu malgré le désir d'Odilon Redon de le reprendre.

Il semble que Redon veuille une dernière fois fixer non plus des paysages anonymes des landes mais des détails précis des lieux de son enfance pour les conserver comme souvenirs puisqu'il sait qu'il n'y reviendra plus : telle la mare, proche de la maison, qui existe toujours.

Les touches lumineuses et la gamme claire témoignent de l'évolution de l'art de Redon vers une plus grande liberté de la couleur.

Paris, Musée d'Orsay (Donation Ari et Suzanne Redon)

125



126 Peyrelebade

Huile sur toile, 36,5 × 45
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
1896-1897

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Fegdal, 1929, pl. V ; Bacou, 1956, t. I, p. 120 ; t. II, pl. 65 ; Berger, 1964, n° 44, repr. pl. 19 ; Selz, repr. p. 43.

Exp. 1917, Paris, n° 1 ; 1923, Paris, n° 171 ; 1926, Paris, n° 78 ; 1956-1957, Paris, n° 136 ; 1984-1985, Paris, n° 38.

Seule représentation de la maison de Peyrelebade aujourd'hui disparue, elle est, comme le numéro précédent, datée par R. Bacou (*cf.* 1984-1985) des derniers séjours de Redon dans le Médoc. Il consacre à la perte de cette propriété deux pages de son *Journal* où il exprime avec une profonde

126

nostalgie ce que signifie pour lui et pour son art un tel déchirement : « Nous sommes tenus à certains lieux par des attaches invisibles qui sont comme des organes pour l'homme créateur... Quitter un lieu habituel a toujours été une sorte de mort en soi... Ceci vous dira ce que me fit le détachement de la vieille maison de Peyrelebade, où ce que je fis de plus ardent, de plus passionné, de plus spontané vint surgir sous mes yeux : toutes les surprises de moi-même, toute ma conscience d'artiste, outre les souvenirs » (*A.S.M.*, pp. 116-117).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

127

127 Rochers de Vallières près de Royan

Huile sur toile, 30 × 46
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
Après 1897

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Selz, 1971, repr. p. 12.

Exp. 1923, Paris, n° 205 ; 1984-1985, Paris, n° 51

La perte de Peyrelebade affecte Redon profondément (*cf.* n^os^ précédents) ; mais en fait, inconsciemment, Redon avait envie de briser cet envoûtement lié aux « Noirs ». « De là ce double sentiment dont témoignent ses lettres : le désespoir qui l'étreint à quitter ce lieu si cher, et à la fois le sentiment d'une délivrance. Redon pressent qu'il est libre, et que la vie va recommencer ailleurs, nouvelle et heureuse » (Bacou, 1956, p. 139).
Cet « ailleurs » sera dans un premier temps la petite plage de Saint-Georges-de-Didonne, sur l'embouchure de la Gironde, près de Royan avec en face à l'horizon, la Pointe de Grave, extrémité de son cher Médoc ; les Redon vont y passer leurs vacances d'été à partir de septembre 1897 ; Redon y poursuit son œuvre de paysagiste.

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

128

128 Colline, près de Royan

Huile sur toile. 24 × 31,9
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Après 1897

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1892.

Exp. 1923, Paris, n° 207; 1984-1985, Paris, n° 53.

(*cf.* n° précédent)

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

129 Rue à Saint-Georges-de-Didonne

Huile sur papier posé sur carton, 31,7 × 35,8
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Après 1897

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Berger, 1964, cat. n° 37.

Exp. 1923, Paris, n° 195; 1957, La Haye, n° 54; 1958, Paris, n° 147; 1984-1985, Paris, n° 54.

Redon est très heureux de son installation estivale à Saint-Georges-de-Didonne «... cet adorable petit village où je vis quand j'étais adolescent la bonne et honnête figure de Michelet. La vie y est pour rien, très simple selon l'esprit de la bonne société d'ici» (O. Redon, cité par Arï Redon in Préface de *Lettres*, 1960, p. 18). Il loue la villa Goa qu'il appelle aussitôt la villa Goya, joue au tennis avec passion, se promène, travaille beaucoup: «J'ai pas mal besogné, sans avoir l'air, à St Georges, alors que tout le monde qui m'entourait ne s'en doutait guère» (*op. cit* p. 19).
Ceux qui l'entourent sont nombreux: les Élémir Bourges et leur fille Sita, les Fontaine et les Coulon habitent des villas voisines; Gabriel Frizeau, Charles Lacoste, Raymond Bonheur, Maurice Bouchar, Paul Ranson, Jacques Morland, Francis Jammes viennent lui rendre visite. La villa des Redon est accueillante: Vuillard et sa mère viennent y passer l'été 1901; Paule Gobillard, les Bonger au retour de voyages en Espagne, Robert de Domecy y font des séjours; Maurice Fabre y est attendu chaque année.
Tout ce monde — contrairement à Peyrelebade, il aime avoir ses amis autour de lui — ne l'empêche pas d'apprécier le calme de ce petit village qu'il transpose dans cette petite huile: «St Georges est toujours paisible et familial. Quand on revient de Royan, on sent dans ses petites rues revenir le calme d'esprit, une tranquillité qui est vraiment son caractère dominant» (*op. cit.* pp. 18-19).

Paris, Musée du Louvre (Donation Arï et Suzanne Redon)

130 Paysage de Venise

Huile sur toile. 52 × 67
Vers 1908

Hist. Acheté en 1920 à Mme Redon par Gabriel Frizeau, Bordeaux, par l'intermédiaire d'Ary Leblond; achat de la Ville, 1952.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 149; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 196 et p. 249; Barilli, 1967, vol. 10, p. 5, repr. coul.; Negri, 1967, repr.

130

129

pl. IX ; Moueix, 1969 t. I, pp. 411, 419, 425, n° 10 ; t. II, pp. 58, 77, 79, 93 ; Cassou, 1972, repr. coul. p. 23, pl. 3.

Exp. 1938, Bordeaux, n° 616, 1963, Paris, n° 10 ; 1964 Tel-Aviv, n° 92 ; 1971, Bordeaux, n° 209 ; 1983-1984, Fukuoka ; Hiroshima ; Tokyo ; Kanezawa, n° 63.

En avril 1908, Odilon Redon se rend à Venise avec sa femme et son fils. Arthur Fontaine les accompagne. Gabriel Frizeau, ironise gentiment en dénonçant les conventions picturales qui accablent Venise (Moueix, 1969, t. II, p. 188 ; *Lettre de G. Frizeau à O. Redon*, 25 mai 1908) : « ... et ne me parlez-vous pas (un petit mot) de votre Venise... (on met une toile devant le soleil et ça y est semble-t-il, plus qu'à fixer et développer) ». La réponse d'Odilon Redon remet les choses à une plus juste place (*op. cit.* pp. 189-190, *Lettre de O. Redon à G. Frizeau*, 16 juillet 1908) : « Je ne parle pas de Venise que vous m'avez débinée. C'était courir la valise à la main, ça ne comptait pas. Cependant ce fut beau. » Les couleurs posées par petites touches fines s'exaltent les unes par rapport aux autres provoquant un miroitement coloré, un chatoiement précieux. Le choix du paysage étonne par sa simplicité. On ne peut manquer d'évoquer devant lui le Médoc natal de l'artiste. Odilon Redon n'écrit-il pas (*A.S.M.*, p. 93) : « Voyager c'est prendre contact avec certains lieux évocateurs de notre propre vie, je le sentis à Venise. » Ce paysage lagunaire et banal semble de la part de Redon comme l'illustration de ce lien intime et personnel qu'il ressent entre le Médoc et Venise.
Une étude au crayon noir *Petit Port sur la lagune* (*cf.* n° 205) prépare cette toile.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

131

131 Arbres à Bièvres

Huile sur toile, 61 × 50
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
Vers 1909

Hist. Acquis de l'atelier de l'artiste par Gabriel Frizeau entre 1916 et 1920.

Bibl. Moueix, 1969, t. I, pp. 411, 422 ; t. II, pp. 68, 74.

Après la mort en 1909 de Juliette Dodu (*cf.* n° 102), sœur de Mme Redon, Redon essaie de racheter la villa de sa belle-sœur à Bièvres ; il ne peut l'obtenir. « Nous nous sommes rabattus sur la location, à bail, d'une autre résidence de la vallée : grand jardin avec les agréments de la solitude, sans trop d'isolement » (Moueix, 1969, t. I, p. 211 ; *Lettre d'O. Redon à G. Frizeau*, 1er novembre 1910). C'est dans cette villa « Juliette » que désormais il va passer ses mois d'été : il regrette la mer « ... Il est bon de la contempler quelquefois, son horizon fait du bien à l'esprit » (*op. cit.* 11 juillet 1922, p. 217) mais est heureux d'avoir Arï, qui fait son service militaire à Versailles, tout proche de lui. Dans le fond du jardin, il travaille dans un petit pavillon d'une pièce, à l'ombre de grands arbres, surtout des bouleaux, qu'il représente ici.
La date proposée par J.F. Moueix, 1880, avec un point d'interrogation, est sans doute révisable ; d'abord l'installation de Redon à Bièvres date de 1909-1910 et il y a très peu séjourné avant ; A. Leblond, qui achète en 1920 des tableaux à Mme Redon pour Gabriel Frizeau, lui propose entre autres *La lutte de Jacob et l'Ange* de 1909 : « Le panneau fut peint à la même époque que vos grands arbres de Bièvres » (Moueix, t. II, p. 68) ; et plus loin : « Je sens que je vous ai un peu inquiété en qualifiant sa facture d'impressionniste. Il fallait bien trouver un mot qui apparentât le panneau en votre esprit aux *Arbres de Bièvres* dont il a la magnifique scintillation » (*op. cit.* p. 74).
L'art de Redon connaît à Bièvres une grande plénitude (*cf.* n° 174) ; il reprend le thème de l'arbre auquel il est si attaché et qu'il traite aussi dans *Bouleaux à Bièvres* (n° 55 du catalogue 1984-1985, *Donation Arï et Suzanne Redon*).

Collection particulière

132 Les Croisés

Huile sur toile. 32 × 46
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Acheté en 1920 par Gabriel Frizeau, Bordeaux, à Madame Redon par l'intermédiaire d'Ary Leblond; achat de la Ville, 1957.

Bibl. Moueix, 1969, t. I, pp. 411, 419, 422, n° 1; t. II, pp. 80, 82, 87, 89

Exp. 1938, Bordeaux, n° 614; 1963, Bordeaux, n° 373.

Le catalogue de 1963, puis la thèse de J.F. Moueix, qui sont les seuls à mentionner cette toile, pensent à une interprétation du tableau d'Eugène Delacroix, *La Bataille de Poitiers* (1830, Paris, Musée du Louvre); J.F. Moueix la situe vers 1867.
Il est surtout très proche de *Croisés près de la Mer* (New York, Collection Nikifora Pach), peint par Redon vers 1865, avec les mêmes mouvements de chevaux, un peu exagérés, au modelé assez dur, mais aux touches larges et fortes, donnant beaucoup d'intensité (*cf.* description de Sandström, 1955, p. 18, repr. fig. 16) — et de scènes de bataille gravées par Bresdin (*cf.* n° 14 du cat. *Bresdin)* et reprises par Redon (*cf.* n° 47).
Dans les lettres inédites (Moueix, t. II) échangées entre Ary Leblond et Gabriel Frizeau, nous assistons à la redécouverte de ce petit tableau rangé dans la réserve de l'atelier du peintre: «...Je repère une chose très ancienne que j'avais perdue de mémoire, si on peut dire, depuis la mort de Redon. C'est une toile représentant un combat de Croisés: des rouges de châle indien tissés de verts chauds, brodés aussi de touches d'or, mais les chevaux, les guerriers, la mêlée, d'un art tout personnel. Ce hiératisme enfin de la stature qui caractérise Redon, celui des lithographies et des fusains. Ciel d'un émail oriental très prenant,» (A. Leblond à G. Frizeau, 13 juin 1920, p. 80). Et plus tard, «Oui, la «Bataille» (ou les Croisés) a été admirée par maints connaisseurs: Mellerio, Ricardo Viñes, Labouraud, Parent qui l'a marchandée, Claude Marx etc. Ce sera chez vous qu'ils seront le mieux ces «Croisés»,» (A. Leblond à G. Frizeau, 23 février 1920, p. 87).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

132

133

133 La pensée

Huile sur bois, 22 × 26
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Avant 1880

Hist. Ary Leblond, Paris; Claude Roger-Marx, Paris; vente chez Sotheby, Londres, 29 novembre 1972, lot 18.

Bibl. Mellerio, 1923, p. 33, repr.; Berger, 1964, p. 185, n° 51; Le Targat, 1978, p. 70, repr. coul. p. 68.

Exp. 1926, Paris, n° 56; 1934 Paris, n° 19; 1949-1950, Paris, n° 124; 1958, Berne, n° 138; 1972, Londres; Liverpool, n° 235; 1983, New York, p. 85.

Dès 1862, un fusain *Homme assis dans un paysage de montagnes* (repr. in Bacou, 1956, t. II, n° 4) préfigure cette toile. Même personnage solitaire surplombant en haut d'un rocher un large panorama. L'image a acquis plus de préci-

134

sion, et le thème est devenu autre. A l'homme s'est substitué un archange ailé, sculpturalement modelé, avec une matière picturale très dense. Ce n'est pas un androgyne selon la conception préraphaélite ou celle des décadents mais un être nouveau, à la fois ange et femme — mais femme d'une façon qui reste vigoureuse, selon la lumière qui sculpte son corps et met en valeur une idée de force. Symbole de la pensée, sa tête inclinée est posée sur son bras accoudé. Les ailes sombres, qui l'encadrent, l'individualisent, sont le signe de sa majesté. Le rocher sur lequel l'archange est assis, par sa hauteur qui domine une vaste étendue indéterminée — le monde, puisque le titre complet du tableau est *La pensée au-dessus du monde* (*cf.* cat. de l'exp. Londres — Liverpool, 1972, n° 235) — indique non une supériorité de domination, mais de nature, qui s'accompagne d'un caractère de mélancolie exprimé par l'attitude, renforcé par la couleur du ciel, d'un rouge violent, qui embrase une morne obscurité.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

134 L'homme ailé ou l'ange déchu

Huile sur carton, 24 × 35,5
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
Avant 1880

Hist. Acheté en 1920 par Gabriel Frizeau, Bordeaux, à Madame Redon par l'intermédiaire d'Ary Leblond ; achat de la Ville, 1961.

Bibl. Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 196 et p. 249 ; Martin-Méry, 1962, p. 19 ; Bacou, 1964, pp. 279-280, repr. n° 1, p. 279 ; Viatte, 1964, n°s 4-5, p. 294 ; Moueix, 1969, t. I, pp. 411, 419, 424, n° 7 ; t. II, pp. 77,79 ; Camon Aznar, 1972, repr., p. 168 ; Riches, 1976, p. 13, n° 21 ; Watnet, 1977, n° 24, repr. coul. ; Walters, 1977, p. 15, repr.

Exp. 1971, Paris, n° 2 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 237 ; 1972, Madrid ; Barcelone, n° 203 ; 1975-1976, Rotterdam ; Bruxelles ; Baden-Baden ; Paris, n° 188 ; 1978, Séoul, n° 14 ; 1983-1984, Fukuoka ; Hiroshima ; Kanazawa, n° 62.

En 1857, âgé de dix-sept ans, Redon fait une rencontre capitale en la personne du botaniste bordelais Armand Clavaud. Homme cultivé et d'esprit curieux, Clavaud initie le jeune Redon à des lectures qui auront une influence déterminante sur les recherches de l'artiste. Parmi celles-ci, *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire occupent une place de choix. Le thème de l'Ange Déchu, traité plusieurs fois par l'artiste, y a

pris naissance. En 1890, Odilon Redon illustre l'ouvrage de Baudelaire par une série de neuf dessins qu'il qualifie «d'Interprétations». Les vers *Gloire et louange à toi, Satan..* sont évoqués par une figure d'homme ailé ayant de grandes ailes noires largement ouvertes derrière lui. Le thème de l'Ange Déchu a été repris sous différentes formes: semblant descendre des marches (*cf.* n° suivant) ou encore ployant sous le poids de ses ailes trop lourdes comme dans la présente version acquise par le collectionneur bordelais Gabriel Frizeau. Si l'on se souvient que Frizeau lui-même était un grand admirateur de Baudelaire, on comprendra son intérêt pour cette œuvre de Redon. Intérêt doublé du fait que par sa tonalité sourde, cette huile illustre bien le passage progressif de Redon à la couleur. D'ailleurs, Ary Leblond achète ce tableau pour Frizeau en pensant qu'il va lui convenir: « J'ai en outre arrêté justement une peinture à laquelle j'ai immédiatement songé en lisant ce passage de votre lettre de ce matin où vous désiriez une peinture ancienne d'après « un sujet de lithographie ». Ange marchant comme à tâtons sur une terre dévastée sur laquelle s'éveille une aube pâle: ange des ténèbres égaré, dirait-on, en pleine lumière. » (Moueix, t. II, p. 77, *Lettre d'A. Leblond à G. Frizeau*, 10 février 1920). Une étude au crayon noir (*cf.* n° 17) annonce cette toile.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

135 L'Ange déchu

Huile sur bois, 35 × 24,5
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Avant 1880

Hist. Paul Arntzenius, La Haye, jusqu'en 1963.

Bibl. Berger, 1964, p. 185, n° 52.

Exp. 1957, La Haye, n° 171; 1958, Berne, n° 141; 1959, La Haye; 1984-1985, Enschede, n° 26.

On peut rapprocher l'atmosphère de cette œuvre qui fait vivre un monde nu et froid où se meut, solitaire, un démon encombré de grandes ailes sombres et qui détourne la tête, des vers de Baudelaire tirés du poème *De Profundis Clamavi* (in *Les Fleurs du Mal*).

C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème
Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois
Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
C'est un pays plus nu que la terre polaire;
— Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!
Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos.

Le thème baudelairien de l'ange déchu a été plusieurs fois traité par Redon: dans la planche III de *La Nuit* (1886, in Mellerio, 1913, n° 64) *L'ange perdu ouvrit alors des ailes noires* (il existe, précédant et inspirant cette lithographie, un dessin au fusain daté de 1871 et appartenant au Rijksmuseum Kröller-Müller d'Otterlo), et dans la planche VIII des *Fleurs du Mal* (1890, in Mellerio, 1913, n° 205) *Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs du ciel où tu régnas, et dans les profondeurs de l'enfer où vaincu tu rêves en silence.*
Une étude au crayon pour cette peinture fait partie de la *Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre* (Cat. exp. 1984-1985, n° 430).

Gouda, Stedelijk Museum

135

136

136 Les Yeux Clos

Huile sur toile appliquée sur carton, 44 × 36
Signé, daté, en bas à gauche : *Odilon Redon 1890*
1890

Hist. Acquis de l'artiste par le Musée du Luxembourg, Paris, septembre 1904 ; transféré au Musée du Louvre, 1929.

Bibl. Lorrain, 1895, p. 217 ; Benedite, 1912, n° 418, repr. pl. 100 ; Doin, 1914, p. 10 ; *Lettres*, 1923, pp. 55 et 101 ; Mellerio, 1923, pp. 67, 161, repr. ; Benedite, 1924, n° 436, repr. pl. 82 ; Roger-Marx, 1925, p. 10 ; Masson, 1927, p. 47 ; Focillon, 1928, p. 280, repr. ; Fegdal, 1929, p. 39 ; Sandström, 1955, pp. 164-165, 178, 226, repr. p. 162, fig. 127 ; Bacou, 1956, t. I, pp. 122 et 125, p. 171 ; t. II, p. 49, n° 44, repr. fig. 44 ; Adhémar, Sérullaz et Beaulieu, 1959, n° 333 ; *Lettres*, 1960, pp. 120, 121, 164, 302 ; Sterling et Adhémar, 1961, n° 1555, repr. pl. 603 ; Berger, 1964, p. 185, n° 54 ; Moueix, 1969, t. I, p. 105 ; t. II, p. 193 ; Ciry, 1970, p. 70 ; Selz, 1971, pp. 24 et 83, repr. coul. p. 17 ; *Musée National du Louvre, Catalogue des Peintures*, 1972, p. 315 ; Jullian, 1973, repr. coul. pl. 192 ; Cassou, 1972, pp. 48,49 ; Walters, 1977, p. 35, repr. ; Roberts-Jones, 1978, p. 78, repr. fig. 64 ; Wilson, 1978, p. 54, repr. coul. p. 48, fig. 32 ; « The poetics of Odilon Redon's « Closed Eyes », 1980, n° 5.

Exp. 1926, Paris, n° 1 ; 1934, Paris, n° 25 ; 1936, Paris, n° 1062 ; 1947, Paris, n° 218 ; 1956-1957, Paris, n° 129 ; 1958, Berne, n° 148 ; 1964, Munich, n° 463 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 236 ; 1972, Madrid ; Barcelone, n° 202 ; 1975-1976, Rotterdam ; Bruxelles ; Baden-Baden ; Paris, n° 185 ; 1981-1982, Paris ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 175 ; 1984, Rome.

Peinte en 1890 cette toile marque un tournant dans l'évolution de l'œuvre de Redon : l'artiste commence à s'adonner, timidement encore (lui-même qualifie sa peinture d'« un peu grise »), à la couleur. Dans sa technique — modelé, rapports des ombres et des lumières — il reste dans la lignée des Noirs ; dans son thème également : sujet d'inspiration et non portrait (bien qu'on ait pu y reconnaître les traits de Madame Redon), il se différencie du réalisme des *Études pour l'auteur*, sortes d'exercice descriptif, que Redon avaient produites jusqu'alors.

Si l'on décèle dans cette œuvre les influences de Léonard de Vinci dans le sfumato délicat du fond brumeux et le modelé très doux du visage, également de Michel-Ange, dont Redon admirait l'*Esclave Mourant* (*A.S.M.* p. 95), il s'agit d'une œuvre où la pensée (Les Yeux Clos ne sont-ils pas le signe de l'intériorité ?) peut s'auréoler d'un caractère sacré. La figure surgit d'un lieu incertain où l'eau, élément originel, touche le ciel sans limites. La lumière éclairant une partie du visage paisible aux paupières baissées, aux lèvres closes et se reflétant sur l'eau, souligne la présence d'une spiritualité qui transfigure l'apparence charnelle — visage féminin, longs cheveux, épaules nues.

Première œuvre de Redon à être acquise par l'État (à une époque où le peintre expose au Salon d'Automne soixante-deux œuvres), les *Yeux Clos* ont été vulgarisés par une lithographie (Mellerio, 1913, n° 107) de la même date exposée en 1894 chez Durand-Ruel (n° 108) et une sanguine de la collection Pontremoli qui fut exposée à Paris, en 1900, à la Centennale de l'Art français (n° 1281). Une autre sanguine, faisant partie de la *Donation Arï et Suzanne Redon* au Musée du Louvre, a été présentée en 1984-1985, sous le n° 454. Des répliques figuraient en 1956 (*cf.* Bacou, 1956, t. II, p. 49, n° 44) dans les collections Bonger et Staub-Terlinden. Il existe aussi un pastel (*cf.* n° 179) et un dessin au crayon appartenant à la Galerie Kurt Meissner de Zurich.

Paris, Musée d'Orsay

137 L'Arabe

Huile sur toile, 50 × 44
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
1893

Hist. Don Jacques Zoubaloff, 1916.

Bibl. Gronkowski, 1927, n° 913 ; *Catalogue*, 1982, n° 698 ; Berger, 1964, n° 61 ; Selz, 1971, p. 40, repr. coul. p. 42 ; Walter, 1977, repr. p. 12.

Exp. 1934, Paris, n° 10 ; 1947, Berne, n° 82 ; 1947, Zurich, n° 277 ; 1951, Rennes, n° 47 ; 1952-1953, Rotterdam, n° 103 ; 1953, Paris, n° 568 ; 1954-1955, Tokyo, n° 42 ; 1956-1957, Paris, n° 130 ; 1958, Berne, n° 151 ; 1964, Munich, n° 464 ; 1968, Atlanta, ss n° 00 ; 1971, Budapest, n° 45 ; 1976, Paris ; 1977, New Delhi, n° 49 ; 1981, Tokyo ; 1982, Saint-Germain-en-Laye, n° 7.

137

(*Cf.* n° 193 pour la donation J. Zoubaloff).
Le «thème romantique» et «les empâtements colorés» placent cette œuvre comme un «intéressant point de rencontre entre Redon et certains artistes comme Diaz et Monticelli» (Bacou, exp. 1956-1957, n° 130). Redon admire Monticelli (mort en 1886); il écrit en 1908 à G. Frizeau (Moueix, t. I, p. 193): «Nous avons eu au Salon d'Automne une salle de Monticelli admirable. Un très grand peintre. La plus riche et somptueuse palette de toute la peinture.» Pourtant, cette référence n'est pas la seule en cause dans ce tableau.
A Bruxelles, en 1884, avec le *Groupe des XX,* puis en 1893, avec *La Libre Esthétique,* Redon expose à côté de Gauguin, Ensor, Denis, Fantin-Latour, Seurat, Monet... Ces contacts, surtout celui de Gauguin, jouent un rôle important dans la libération du coloris chez Redon, de même que le symbolisme subjectif de celui-ci suscite chez les Nabis une des bases essentielles de leur mouvement (*cf.* M. Denis, H.C.).

«Les ors, les violets, les verts, les pourpres fiers
Éclatent dans le bleu naissant de l'Orient»

Ces vers de Rémy de Gourmont (1858-1915), co-fondateur de la revue symboliste du *Mercure de France,* rappellent enfin que le caractère symboliste et étrange des fusains de Redon passe dans certaines de ses peintures comme celle-ci «...ce personnage perdu dans le monde purement abstrait de la disparition des choses... relation inexplicable, du moins spontanément, entre l'Arabe en rouge et l'intangibilité de ce qui l'entoure» (Selz, p. 40).

Paris, Musée du Petit Palais

138 Oannès

Huile sur toile, 65 × 54
Vers 1896

Hist. Acquis de l'artiste par Hedy Hahnloser-Bühler, Winterthur; Hans R. Hahnloser, Berne.

Bibl. Sandström, 1955, pp. 131-134, 139; Berger, 1964, p. 187, n° 77; Walters, 1977, pp. 7-8; Wilson, 1978, p. 60.

Exp. 1920, Paris, n° 47; 1958, Berne, n° 165; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 177.

Oannès, dieu chaldéen qui, selon la tradition est sorti du Golfe Persique et a enseigné aux habitants de la Basse-Mésopotamie les principes de la civilisation, apparaît à l'Acte V de la *Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert.
Odilon Redon a illustré cet ouvrage à trois reprises: la première série de lithographies est publiée en 1888, la seconde en 1889 et la troisième en 1896. Le passage de l'intervention d'Oannès est illustré deux fois: dans la première série, planche V, *Ensuite paraît un être singulier...* (Mellerio, 1913, n° 88) et dans la troisième série, planche XIV, *Moi, la première conscience du chaos...* (Mellerio, 1913, n° 147). C'est cette dernière lithographie qui est à l'origine de cette toile.
Personnage monstrueux et grotesque dans la première lithographie, à tête d'homme et corps de poisson, Oannès apparaît ici comme une divinité première dépourvue de tout trait ridicule, en accord avec son discours imaginé par Flaubert qui a des accents émouvants: «Respecte-moi! Je suis le contemporain des origines. J'ai habité le monde informe où sommeillaient des bêtes hermaphrodites, sous le poids d'une atmosphère opaque, dans la profondeur des ondes ténébreuses (...) Moi la première conscience du Chaos, j'ai surgi de l'abîme pour régler les formes: et j'ai appris aux humains la pêche, les semailles, l'écriture et l'histoire des Dieux...».
Il est l'esprit qui donne une forme nouvelle à la matière et insuffle la vie spirituelle à la création, «Oannès est représenté dans la forme d'un cobra, son visage ferme et mystérieux est entouré de la peau du cou gonflée qui retombe lourdement et son corps de serpent sort de l'obscurité en s'enroulant en puissantes spirales.» (Sandström, 1955, p. 132). A gauche de sa tête, flotte une forme diffuse, éclairant les «ondes téné-

138

breuses » d'une lueur fluorescente. Le milieu marin d'où il est issu selon la légende et où il retournera à la fin de son discours est considéré dans la *Tentation de Saint Antoine* comme le lieu de la naissance du monde (voir le passage final).
Redon a découvert dans les descriptions de Flaubert des affinités avec son propre monde. Tout en restant fidèle aux images, il tente d'unifier symboliquement la diversité foisonnante du texte. Plus tard vers 1905-1906, il représentera à nouveau le dieu chaldéen (huile sur toile, 65 × 54. La Haye Gemeentemuseum) ainsi que vers 1910 (*cf.* n° 158).

Collection particulière

139

139 Eve

Huile sur toile, 61 × 46
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
1904

Hist. Acquis de l'artiste par Marius et Ary Leblond, Paris ; Jacques Dubourg, Paris ; acquis par dation, 1982.

Bibl. Mellerio, 1923, repr. p. 20 ; Bacou, 1956, t. I, p. 151 ; *Lettres*, 1960, p. 227 ; Berger, 1964, n° 168 ; Selz, 1971, repr. p. 70 ; Cassou, 1972, repr. coul. p. 19.

Exp. 1920, Paris, n° 61 ; 1926, Paris, n° 61 ; 1934, Paris, n° 30 ; 1956-1957, Paris, n° 145 ; 1957, La Haye, n° 181 ; 1961-1962, New York ; Chicago, n° 32.

Ève est la première peinture où Redon aborde le thème du nu féminin. En janvier 1904, M. Denis, sur sa demande, lui donne l'adresse d'un modèle, Alphonsine Zabé (*Lettres*, 1960, p. 226) ; en février, Redon écrit à Bonger : « J'ai aussi pris modèle et je trouve que le nu est admirable. Dès les jours plus longs, je fournirai quelques travaux avec son appui, qu'en sortira-t-il ? » (*Lettres*, 1923, p. 55). De cette époque, datent un *Nu à l'écharpe* (pastel, ancienne collection Vuillard), l'*Ève* de la collection marquise de Gonet et celle-ci. Ève étant le symbole de la féminité, Redon, avec sa pudeur naturelle et son intellectualisme, s'en inspire, pour traduire son idéal féminin dont la grâce et la séduction sont inséparables de la gravité et d'un certain mystère ; elle est ici à mi-corps ; Redon ne représentera le nu féminin dans son entier que quelques années plus tard avec *La naissance de Vénus* (Paris, Musée du Petit Palais), *Pandore* (*cf.* n° 241) et *Ève*, de nouveau (collection Albert Saurraut, Paris). Il a des idées personnelles proches de celles de Puvis de Chavannes, mais à l'encontre de celles de Manet, Degas, Toulouse-Lautrec ou Bonnard, sur les rapports entre un peintre et le nu : « Le peintre n'est pas intellectuel lorsque, ayant peint une femme nue, elle nous laisse dans l'esprit l'idée qu'elle va se rhabiller de suite. Le peintre intellectuel nous la montre dans une nudité qui nous rassure, parce qu'elle ne la cache pas ; elle la laisse ainsi, sans honte, dans un éden pour des regards qui ne sont pas les nôtres, mais ceux d'un monde cérébral, un monde imaginaire créé par le peintre, où se meut et s'épand la beauté qui jamais n'engendra l'impudeur, mais défère au contraire à toute la nudité un attrait pur qui ne nous abaisse pas » (*A.S.M.*, p. 94).
R. Bacou (p. 151) la trouve « ...d'une ampleur et d'une densité qui font songer à Renoir : le contour enveloppe sans les contraindre des formes puissantes et souples, rayonnantes de vie. »

Paris, Musée d'Orsay

140 Ophélie

Huile sur carton, 60 × 49
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*

Hist. Marcel Kapferer, Paris ; achat chez Sotheby, Londres, 6 mai 1939, n° 86.

Bibl. Berger, 1964, pp. 195-196 ; Le Targat, sept. 1978, repr. coul. p. 67.

Exp. 1920, Paris, n° 70 ; 1923, Paris, n° 47 ; 1949-1950, Paris, n° 129 ; 1956-1957, Paris, n° 149 ; 1961-1962, New York ; Chicago, n° 40 ; 1968, New York, n° 121 ; 1968, New York.

140

Le thème d'Ophélie se retrouve plusieurs fois dans l'œuvre de Redon. La toile de la collection Woodner rejoint par son caractère les nombreux profils féminins chers à l'artiste, mais peut aussi évoquer par la mise en page une œuvre telle que la *Tête d'Orphée flottant sur les eaux*. L'*Ophélie* (pastel) de la National Gallery de Londres met au contraire l'accent sur les fleurs cueillies par la jeune fille. Dans la version présentée, l'artiste privilégie le visage même d'Ophélie. Elle ne semble pas flotter mais s'enfoncer doucement dans l'eau, comme déjà endormie dans la mort. Son visage reflète la paix et l'acceptation entière de son destin. Ceci nous éloigne de la vision plus dramatique de *La Mort d'Ophélie* de Delacroix, ou encore de celle plus précise du préraphaélite Millais. On peut s'étonner de ne trouver qu'une très vague allusion à l'élément aquatique. Mais chez Redon, la fidélité à un texte est rarement suivie. L'imprécision des masses colorées qui enveloppent Ophélie évoque déjà le mystère de la mort qui l'absorbe.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

141 Cavalier aux deux barques

Huile sur carton, 39,4 × 42,6
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Vers 1905-1907 (selon Berger)

Hist. J. Zoubaloff; M. Kapferer; Marlborough Fine Art; O. Cross; Mrs E. Disher; acquis avec une subvention du Victoria and Albert Museum, 1964.

Bibl. Berger, 1964, p. 192, n° 140; Walters, 1977, repr. coul. p. 63; Wilson, 1978, repr. coul. p. 72, fig. 61.

Exp. 1920, Paris, n° 67; 1956-1957, Paris, n° 155; 1969, Londres, n° 35; 1972, Londres; Liverpool, n° 242.

Odilon Redon a peint entre 1900 et 1908 un certain nombre de barques, faisant naître, dans ce thème des bateaux à voile prêts à prendre le départ, un très fort sentiment poétique (*cf.* n° 183). Dans cette peinture, deux éléments font basculer la scène dans le domaine de l'imaginaire: d'une part, le chevalier brandissant fougueusement un étendard marque l'irruption soudaine d'un passé moyenâgeux (s'agirait-il d'un départ pour les croisades?), tandis que sa monture se cabre brusquement (et là, l'artiste renoue avec ses premiers dessins tels que *La Fuite*, vers 1865, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller). A cet élément insolite et troublant s'ajoute la coloration ardente du soleil levant qui étend son rouge incandescent aux reflets de la mer, aux voiles et aux coques

141

142

des embarcations, à la grève elle-même. Le cavalier et son cheval dans leur blancheur empourprée acquièrent la valeur de figures mythiques et entraînent le paysage tout entier aux confins du réel et de l'irréel.

Bristol, Museum and Art Gallery

142 Mystère

Huile sur toile, 73 × 54 cm
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Madame Odilon Redon ; C.W. Kraushaar Galleries, New York ; acquis en 1925.

Bibl. Phillips, 1952, p. 83, pl. n° 61 ; Berger, 1964, n° 70 ; *Redon*, Tokyo (Kanda-Jimbo-Cho, Chiyoda-Ku), 1972, pl. n° 23.

Exp. 1928-1929, Washington, D.C. ; 1956, Washington, n° 29 ; 1959, New York, n° 3 ; 1962, New York, n° 3 ; 1962, New York ; Chicago, n° 45 ; 1981-1982-1983, San Francisco ; Dallas ; Minneapolis ; Atlanta ; Oklahoma ; 1983, Tokyo ; Nara ; 1983-1984, New York, n° 84.

Comme dans de nombreuses compositions de l'artiste, se retrouve l'alliance des fleurs et d'un personnage. Celui-ci évoquerait plutôt une figure de Christ, figure dubitative et réfléchie en contemplation devant les fleurs. L'organisation des bouquets est assez particulière. Elle se fait selon un rythme circulaire que souligne une sorte d'auréole lumineuse. Le personnage semble émaner de cette source lumineuse et fleurie sur laquelle il laisse tomber son regard. Le fond de la toile reprend certaines valeurs colorées dominantes du bouquet et du personnage créant ainsi un écrin précieux. Le titre de l'œuvre laisse au spectateur toute latitude pour trouver une réponse personnelle à l'énigme posée par l'artiste.

Washington, The Phillips Collection

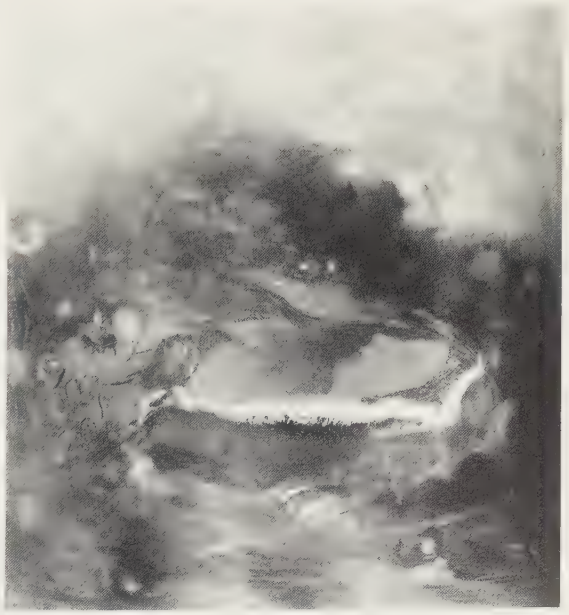
143 Ophélie - La cape bleue sur les eaux

Huile sur carton, 53,5 × 48,5
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
1905

Exp. 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 208.

De nombreuses versions d'Ophélie ont été traitées par Odilon Redon (*cf.* n° 140). Celle-ci est probablement l'une des plus tragiques : elle dépasse le parti-pris décoratif d'un visage pensif parmi des fleurs, pour devenir l'évocation d'un drame, celui de la mort d'une jeune fille dans des eaux glauques et boueuses. Fiancée d'Hamlet, devenue folle car désespérée d'être délaissée, Ophélie se noie en cueillant des fleurs près d'une rivière. Allongée au fil du courant, son

143



visage aux yeux clos, ses longs cheveux flottant, sa poitrine à demi-nue sous une cape bleue, elle est l'image même de la jeunesse qui s'oppose au monde obscur de la mort. L'abîme terrifiant est ici suggéré par le tumulte des eaux sombres sur le point d'engloutir son corps inerte et fragile, tandis que des fleurs disparaissent dans les remous.

Collection particulière

144 Cheval cabré sur une cime

Esquisse peinte sur papier crème, 46,8 × 48,8
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Fegdal, 1929, repr. pl. III ; Bacou, 1956, t. I, p. 160 ; t. II, pl. 78 ; Berger, 1964, p. 192, n° 146.

Exp. 1920, Paris, n° 91 ; 1923, Paris, n° 3 ; 1934, Paris, n° 55 ; 1938, Bordeaux, n° 602 ; 1958, Berne, n° 212 ; 1984-1985, Paris, n° 25.

L'évolution de l'inspiration de Redon, des Noirs à la couleur, ne peut apparaître de façon plus tangible qu'à travers les successives interprétations du mythe de Pégase, symbole de l'esprit créateur. Prisonnier dans les lithographies de 1885 et 1889, *L'Aile impuissante* (Mellerio, 1913, n° 51) et le célèbre *Pégase captif* (Mellerio, 1913, n° 102), Pégase triomphe après 1900 ; au Pégase captif répond l'image de Pégase cabré sur la cime, libre de toute entrave qui revient comme un leitmotiv

145

144

musical dans les œuvres colorées, peintures (Berger, 1964, n°s 144, 145, 148), pastels (*id.* n° 373) ou paravent (*id.* n° 324, repr. p. 57). Ici le sujet est réduit à quelques indications essentielles ; même les ailes du Pégase n'ont pas été dessinées. Il ne s'agit pas d'une composition inachevée — elle porte la signature de l'artiste —, mais d'une image-clé, que Redon avait accrochée sur ses murs et dont il ne voulut pas se séparer. Plusieurs croquis de cheval cabré sont catalogués dans la *Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre* (1984-1985, n°s 476, 477, 496 verso).

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

145 Saint Georges et le Dragon

Huile sur toile, 46 × 38
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*

Hist. Collection particulière depuis 1920.

Exp. Avant 1920, Bâle.

La légende de Saint Georges, officier dans une légion romaine qui, traversant une ville terrorisée par un Dragon, combattit contre lui et le tua alors que la fille du roi, tirée au sort, allait être dévorée, a été célébrée dans *La Légende Dorée*. Saint Georges est généralement représenté en armure, montant un cheval blanc, combattant avec une lance brisée, une épée nue au côté et brandissant une bannière blanche. Modèle des vertus chevaleresques, il est très populaire dans les romans de chevalerie. C'est ainsi qu'il réapparaît, avec la princesse délivrée, dans le *Roland Furieux* de l'Arioste sous le nom de Roger et elle d'Angélique.
Redon a traité l'histoire de Roger et Angélique dans plusieurs peintures (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller) et un pastel (New York, Museum of Modern Art); une esquisse figure à cette exposition (*cf.* n° 207). Le thème de Saint Georges et le Dragon, quant à lui, a inspiré à Redon, une toile qui appartient maintenant au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne (Berger, 1964, n° 134), une autre dans une collection particulière figurant à l'exp. 1956-1957 sous le n° 163 (Berger, 1964, n° 136), une troisième est mentionnée dans Berger (n° 135). Dans Fegdal sont reproduits une peinture (pl. LV) et un pastel (pl. LVIII); ce dernier est très proche de cette toile. R. Bacou, in cat. de l'exp. 1956-1957, n° 163, remarque: « Dans ces œuvres, le thème d'ailleurs importe peu. Redon se livre ici à la seule joie de peindre, et suivant l'exemple de son maître Delacroix, rajeunit les anciens mythes et les aventures héroïques par le seul prestige de la couleur. »

Collection particulière

146

146 Pégase et le Dragon

Huile sur carton, 47 × 63
Vers 1907 (selon Berger)

Hist. Marcel Kapferer, Paris; vente, Paris, Hôtel Drouot, 17 mars 1928, n° 31; vente Baudouin, Paris, Hôtel Drouot, avril 1930; acquis à la vente d'Audretsch, La Haye, 1938.

Bibl. Sandström, 1955, pp. 32-33; *Schilderkunst XIXe en XXste eeuw Rijksmuseum Kröller-Müller*, 1956, n° 572; Bacou, 1956, t. I, p. 160; t. II, p. 55, n° 79, repr.; Berger, 1964, p. 192, n° 141; Negri, 1966, n° V, repr. coul.; *Paintings of the Rijksmuseum Kröller-Müller, catalogue*, Otterlo, 1969, n° 572; Cassou, 1972, p. 50, repr. coul. p. 49; Walters, 1977, repr. p. 15; Wilson, 1978, p. 58, repr. coul. p. 56, fig. 40.

Exp. 1919, Winterthur; 1920, Paris, n° 64; 1920-1921, Bruxelles, n° 6; 1923, Paris, n° 49; 1926, Paris, n° 54; 1949-1950, Paris, n° 140; 1956-1957, Paris, n° 158; 1957, Bruxelles, n° 772; 1957, La Haye, n° 190; 1958, Berne, n° 182; 1962, Vienne; 1972, Londres; Liverpool, n° 241; 1976, Rotterdam; Bruxelles; Baden-Baden; Paris, n° 189; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 196; 1984-1985, Enschede, n° 33.

Le nom de Pégase, cheval ailé, vient du mot grec « source »; fils de Poséidon et de la Gorgone, il est né aux sources de l'océan lors du meurtre de la Gorgone par Persée. A sa naissance, Pégase s'envola vers l'Olympe et se mit au service de Zeus. Athéna amena le cheval bridé à Bellérophon. Ce dernier, le montant, s'éleva dans les airs et s'abattit droit sur le dragon qui dévastait le pays, le tuant d'un seul coup.
Il s'agit du combat entre Pégase et le dragon. Il fait suite à la lithographie *Pégase captif* (1889, Mellerio, 1913, n° 102) où celui-ci était amené à son maître Bellérophon, et décrit l'épilogue triomphant de l'histoire du cheval ailé. Tandis que Pégase dressé vers le ciel, ses ailes soulevées avec force, est la représentation d'un envol vers les hauteurs, le symbole pour l'homme d'un dépassement de soi, d'un désir de purification dans l'espace, mais aussi du génie créateur et de l'imagination victorieuse, le dragon caractérise au contraire l'espèce inférieure, monstrueuse et rampante, et le pouvoir du mal destinés à être vaincus. Le rouge incandescent marque par sa puissance dramatique l'horreur d'un monde infernal, la violence du combat et l'importance décisive d'un dénouement douloureusement conquis. Le vert lumineux des ailes de Pégase accentue leur pouvoir aérien et s'oppose à la forme massive et rougeoyante de son corps qui suggère plutôt la résistance à quitter le sol.

D'autres combats mythiques ont été aussi décrits par Redon dans ses toiles après 1900: *Centaure et serpent* (*cf.* n° 148), *Roger et Angélique* (Otterlo, Rijksmuseum Knöller-Müller; New York, The Museum of Modern Art), *Saint Georges et le Dragon* (*cf.* n° 145), illustrant tous la victoire sur les forces maléfiques.

C'est dans *Les Origines* qu'apparaît pour la première fois le cheval ailé *L'aile impuissante n'éleva point la bête en ces noirs espaces* (lithographie, 1883, VII, Mellerio, 1913, n° 51) (*cf.*

n° 63). Ce thème se poursuit, après *Pégase captif*, avec la lithographie *L'aile* (1893, Mellerio, 1913, n° 122) montrant le cheval ailé qui ne peut quitter la terre, malgré sa tentative, tandis que le *Cheval ailé* (1894, Mellerio, 1913, n° 127) parcourt l'espace. Il existe aussi un crayon noir, *Pégase* (vers 1895. Brême, Kunsthalle), un pastel, *Pégase cabré* (vers 1905. Hollande, collection particulière) et une peinture, *Pégase et Bellérophon* (Melbourne, National Gallery), diverses descriptions d'un être imaginaire, porteur d'une dimension métaphysique, qui fascina Redon.

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

147 Tête de Christ et serpent

Huile sur panneau de bois, 66 × 51
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Ambroise Vollard, Paris; Marcel Bernheim et Cie, Paris; Georges Renand, Paris; E. et A. Silberman Galleries, New York; acquis à la vente Parke-Bernet, New York, 17 avril 1969, n° 121.

Bibl. Selz, 1978, p. 47, repr.; Le Targat, 1978, p. 71, repr.

Exp. 1920, Paris, n° 119; 1950, Paris, n° 141; 1956-1957, Paris, n° 165; 1957, Bordeaux, n° 338; 1958, Berne, n° 179; 1962, Venise, n° 946; 1968, New York;1970, New York, n° 20; 1983, New York.

147

Jean Selz date cette œuvre de 1907, année où Redon dans un suprême effort, se libère de ses attaches familiales et bordelaises et vend une grande partie de son atelier afin de liquider les dernières dettes. Redon se déclare satisfait, comme libéré et écrit à Gabriel Frizeau (31 mars 1907): « Au moral je suis content, j'ai fait le geste de mon destin: plus que jamais, j'aime ma vie. » Les coloris très affirmés de cette œuvre témoignent de l'évolution de l'artiste vers la couleur. Le thème associant l'image du Christ à celui du serpent est assez ambigu dans la mesure où le serpent est, dans la religion catholique du moins, symbole du péché et de la mort. Mais tandis que les anneaux de la tête se perdent dans le fond de la toile, une partie d'elle-même vient entourer la tête du Christ en une sorte de protection. Pour Redon, le bien et le mal sont profondément liés et non antithétiques. Ils sont comme les deux faces d'un même personnage incarné ici par le Christ. Sans doute peut-on deviner le courant de pensée profondément hindouiste qui inspire Redon à travers ce type de représentation. L'empreinte de la pensée hindoue, dont l'artiste était familier grâce à ses lectures favorisées par Armand Clavaud, se dévoile discrètement à travers certaines de ses œuvres, mais de manière plus franche dans sa correspondance.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

148 Centaure et Dragon

Huile sur toile posée sur carton, 25 × 18
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Vers 1908

Hist. J. Zoubaloff; vente Galerie Georges Petit, Paris, 16-17 juin 1927.

Bibl. Bremmer, 1921, n° 1000; *Catalogue de la vente Zoubaloff*, 1927, n° 146; Sandström, 1955, pp. 32 et 81; *Catalogue des collections des XIXe et XXe siècles du Musée Kröller-Müller*, 1956, n° 571; Bacou, 1956, t. I, p. 156; Masson, 1957, p. 42, repr.; Berger, 1964, p. 191, n° 138; *Paintings of the Rijksmuseum Kröller-Müller, Catalogue*, Otterlo, 1969, p. 220, n° 571.

Exp. 1948, Arnhem, n° 32; 1956-1957, Paris, n° 171; 1957, Bruxelles, n° 773; 1957, Bordeaux, n° 339; 1972, Londres; Liverpool, n° 243; 1984-1985, Enschede, n° 38.

Le Centaure à la fois bête et homme représente dans la mythologie grecque un être encore très proche de ses instincts. Pour Redon, si le Centaure est encore une sorte de monstre, il semblerait qu'une plus grande humanité l'habite. Il doit pour cela se mesurer à des créatures plus étranges que lui. L'œuvre d'Otterlo le montre pourfendant un Dragon ou une sorte de serpent. Elle pourrait être comprise comme une variante du combat de Saint Georges contre le Dragon. « Le Centaure cesse d'être la bête furieuse, à l'orgueil déchaîné

qui, au sommet des rochers, visait les nuées...» (Bacou, 1956, t. I, p. 156). La richesse des coloris ainsi que la densité de la matière picturale donnent à cette œuvre un caractère très enlevé, presque romantique où l'on sent en filigrane le souvenir de Delacroix.
Précédant cette peinture, une lithographie représente un sujet proche : planche VI des *Origines* (« Il y eut des luttes et de vaines victoires », 1883, Mellerio, 1913, n° 50) ainsi qu'un dessin inspirant cette lithographie appartenant en 1957 à la collection Claude Roger-Marx (*cf.* cat. de l'exp. *Odilon Redon*, 1956-1957, p. 84).

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

149 Fantasmagorie

Huile sur carton, 22 × 27
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Legs Marquet aux Musées Nationaux avec usufruit en faveur de Madame Albert Marquet, 1948 ; 1967-1982, Paris, Louvre, Musée du Jeu de Paume ; dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, décembre 1982.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 220 ; Huyghe, 1960, repr. p. 17, pl. 6 ; « La chronique des Arts » in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, février 1961, p. 7, repr. n° 18 ; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 196 et cité p. 249 ; Berger, 1964, p. 187, n° 83 ; Barilli, 1967, col. 10, p. 14, repr. coul. ; Barilli, 1967, p. 32, repr. coul., pl. VI et p. 98 ; Martin-Méry, 1967, p. 49 ; Cassou, 1972, p. 61, repr. coul.

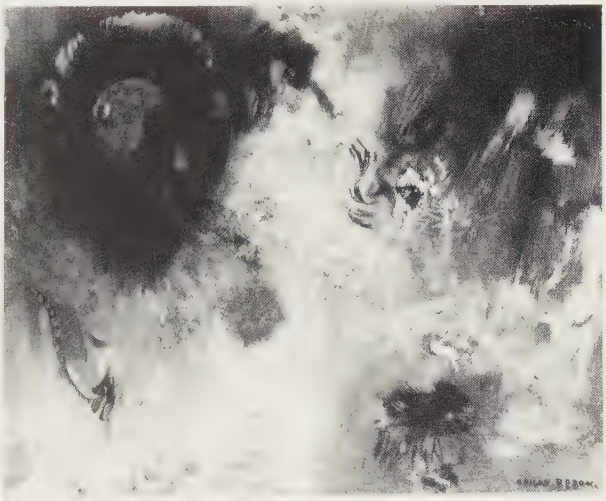
Exp. 1957, Bordeaux, n° 341 ; 1960, Paris, n° 19 ; 1975-1976, Bordeaux ; Paris, n° 182 ; 1983, Bordeaux, n° 123.

R. Bacou, dans son ouvrage, cite cette œuvre en l'assimilant aux *Visions Sous-Marines*. Le titre y apparaît alors beaucoup plus adapté dans la mesure où pratiquement abstraite elle ne laisse entrevoir que des formes évoquant certains thèmes précédemment utilisés par Redon. On ne peut manquer d'évoquer à nouveau la personnalité du botaniste Clavaud (*cf.* n°s 78-83), initiateur de Redon au monde des plantes. Dans cette ligne directrice, on peut aussi rappeler le travail que fit Redon à partir de la lecture de Darwin et qu'il intitula *Les Origines*, série de huit lithographies parues en 1883. On y retrouve des éléments qui évoquent des cellules végétales, des êtres en formation comme sur la toile. La technique utilisée ici par l'artiste est rapide, cursive, faite de coups de pinceau légers mais aussi d'empâtements. Elle participe à cette impression de nature en formation ou de fonds sous-marins. L'indéfini, le non-achevé de la technique permettent au spectateur d'appréhender ces espaces inconnus où se meut l'imagination de Redon.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

148

149



150

150 Apparition

Huile sur toile, 65 × 50
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
Vers 1905-1910

Hist. Fonds John Maclean Magie and Gertrude Magie ; acquis par le Musée.

Bibl. Mather, Jr., 1944, vol. 3, n° 2, p. 2 (sous le titre *Composition*) ; *The Two Sides of the Medal ; French Painting from Gérôme to Gauguin*, p. 60, n° 133 (sous le titre *Composition*) repr. p. 61 ; Berger, 1965, p. 188, n° 93 (sous le titre *Scène avec deux personnages féminins en blanc*, daté vers 1905) repr. coul. p. 491 ; Miyagawa, 1971, p. 111, repr. coul. pl. 1.

Exp. 1935, Detroit, n° 17 ; 1951, New York, n° 13 ; 1962, New York ; Chicago, n° 53 ; 1968, New York ; 1970, New York, n° 30 ; 1975, Tokyo, n° 10 ; 1976-1977, Detroit, n° 277 ; 1978-1979, Pittsburgh ; Toronto ; Washington, D.C. ; Amsterdam, n° 98 ; 1984, Nassau ; New York, n° 126.

Cette œuvre peut être datée entre 1905 et 1910, période de plein épanouissement pour l'artiste, aussi bien au niveau des thèmes qu'à celui de la couleur. Selon R. Bacou, « Nous pouvons classer les thèmes d'inspiration après 1900 en trois cycles : un cycle religieux, aboutissement de la crise de 1895, un cycle mythique centré autour d'Apollon et d'Orphée, et un cycle héroïque. » (Bacou, 1956, t. II, p. 156).
Il s'agirait ici d'un thème religieux que l'on pourrait apparenter à celui de la Visitation : en effet, nous assistons à la rencontre de deux femmes dont l'une est nimbée de lumière. Elles se tiennent par la main et se trouvent sous une sorte d'arcature dont la courbe évoque l'architecture orientale. Les fleurs étranges et magnifiques qui occupent le plus grand espace du tableau pourraient être des évocations de symboles maternels compris comme l'éclosion d'un devenir plein d'espérance. La rutilance des couleurs, la richesse de la matière picturale nous ramènent à l'Orient mais aussi à l'idée d'un monde où la matière se fait directement évocatrice de l'esprit. C'est alors que la peinture prend tout son sens pour Redon.

Princeton, The Art Museum, Princeton University

151 Tête astrale

Huile sur bois, 50,8 × 66,7
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*

Hist. G. Fayet, Paris ; D. Viennet, Paris ; G. Loudmer, Paris.

Exp. 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 217

Le premier acquéreur de ce tableau fut Gustave Fayet (*cf.* Bacou, 1956, t. I, pp. 204 et suiv.). Originaire de la région de Béziers, il est issu d'une famille de viticulteurs qui s'intéressait à la peinture. Son père, Gabriel Fayet, allait peindre sur le motif avec Monticelli ; lui-même peignait jusqu'à ce qu'il découvre en 1899, à Paris, les œuvres de Cézanne, de Van Gogh et de Gauguin. Dès 1900, il est en relation avec Gauguin à Tahiti, par son ami Daniel de Montfreid. C'est à cette époque qu'il rencontre Redon, après avoir été fortement impressionné par la lithographie *Pégase captif*. Ils devinrent des amis inséparables, d'autant plus que Fayet s'est installé à Paris, rue de Bellechasse. Il réunit une importante collection d'œuvres de Bonnard, Vuillard, Roussel qui étaient eux aussi ses amis, ainsi que des toiles de Gauguin et de Van Gogh ; il fut l'un des premiers amateurs des Fauves (Matisse en particulier). Mais lorsqu'il deviendra l'ami de Redon, sa collection s'enrichira surtout de ses œuvres. En 1906, l'artiste fit au pastel le portrait de sa fille aînée *Simone à la Poupée*, plus tard en première communiante, puis en 1907 celui de Mme Fayet et finalement en 1908 celui d'Yseult, sa fille cadette.
En 1908, Gustave Fayet et sa femme entreprennent de restaurer l'Abbaye de Fontfroide, abbaye cistercienne qui avait été jusqu'au XVIIIe siècle le centre culturel du Languedoc et qui se trouvait alors à l'état d'abandon. Cette abbaye devient le lieu de réunion de leurs amis : écrivains, poètes, musiciens, peintres. Redon y séjournera souvent. Dès 1910, il décore la bibliothèque des panneaux, *La Nuit* et *Le Jour*, et en dessus-de-porte, *Le Silence*. En outre, à cette époque, Redon et Fayet habiteront à proximité, dans la vallée de Bièvre. Leur amitié durera jusqu'à la mort de Redon. Fayet rêvait d'art décoratif et avait une prédilection pour l'univers de fleurs, de papillons, et de coquillages imaginé par l'artiste.

151

New York, Collection de la famille Ian Woodner

152

152 Le char d'Apollon

Huile sur toile, 89,5 × 163
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
Vers 1905

Hist. Don Jacques Zoubaloff, 1916.

Bibl. Doin, 1914, pp. 13 et 21 ; Gronkowski, 1927, n° 361 ; Sandström, 1955, p. 30, cité p. 221 ; Bacou, 1956, t. I, p. 161 ; Bacou, 1956-1957, cité p. 79 ; Berger, 1964, p. 193, n° 154 ; Cassou, 1979, pp. 20-21, repr. coul. ; *Catalogue sommaire illustré des peintures*, 1982, n° 697.

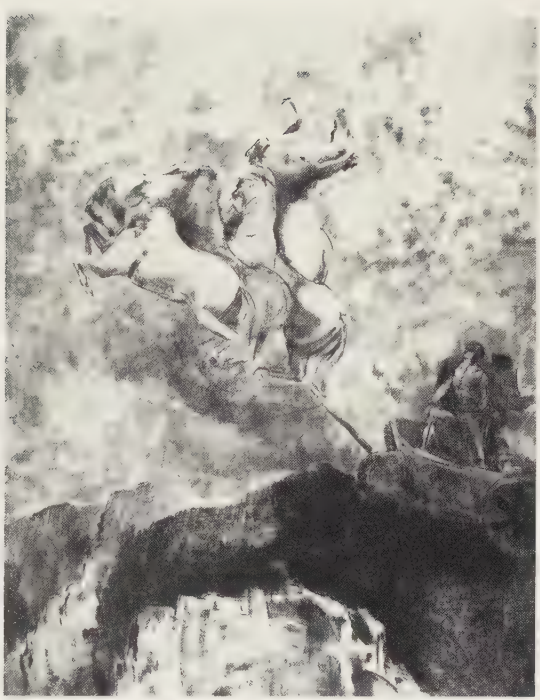
Exp. 1934, Paris, n° 41 ; 1937, Prague ; Varsovie ; 1947, Zurich ; 1947, New York ; 1947, Berne ; La Chaux de Fonds, n° 83 ; 1947-1948, Bruxelles, n° 132 ; 1949, Paris ; 1952, Rotterdam, n° 104 ; 1953, Paris, n° 567 ; 1957, Bruxelles, n° 774 ; 1958, Berne, n° 207 ; 1959, Varsovie, n° 13 ; 1961-1962, Japon, n° 140 ; 1963, Paris, n° 134 ; 1969, Turin, n° 98 ; 1979, Séoul ; 1979, Tokyo ; Tochigi ; Sapporo ; Hokkaido ; Kyoto, n° 67 ; 1973, Tokyo ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, pp. 220-221.

En 1878, émerveillé par le plafond de la Galerie d'Apollon (Louvre) où Delacroix d'une façon étonnamment baroque met en scène le combat qui conduira Apollon à tuer de ses flèches le dragon Python, libérant la ville de Delphes, Redon écrit ainsi (*A.S.M.*, pp. 175-176) son admiration pour l'ampleur que prend le sujet par la portée symbolique et le pouvoir évocateur de la couleur : « C'est le triomphe de la lumière sur les ténèbres. C'est la joie du grand jour opposée aux tristesses de la nuit et des ombres, et comme la joie d'un sentiment meilleur après l'angoisse (...) L'attribut qui définit chaque dieu devient inutile, tant la couleur se charge de tout dire et d'exprimer juste. »

Lorsqu'il traite le thème du Char d'Apollon (dès 1905), Redon épure considérablement la composition : il ne retient du plafond de Delacroix que le motif des quatre chevaux cabrés dans un mouvement violent, le char et le dieu au manteau flottant qui dirige son quadrige ; le serpent ici a disparu.

Un autre mythe, celui de la chute de Phaéton, au moment où le fils du Soleil, quittant la route tracée dans l'espace, est foudroyé par Jupiter, a vivement impressionné Redon. Il découvre à l'Exposition Universelle de 1878, l'aquarelle de Gustave Moreau sur ce thème, qui l'étonne et l'émeut (*A.S.M.* p. 65). Dès 1896, il représente le *Char du Soleil* basculant dans l'abîme dans la planche XVI de la *Tentation de Saint Antoine* (Mellerio, 1913, n° 150 ; *cf.* n° 91). Une autre version (huile sur

153



154

papier) de la *Chute de Phaéton* appartient à la collection de M.E.G. Bührle à Zurich.
Les deux thèmes, mythe de Phaéton et légende d'Apollon, ont parallèlement été traités par Redon jusque vers 1910. Signalons d'autres versions du Char d'Apollon au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (*cf.* n° 154), au Metropolitan Museum of Art de New York, au Clemens — Sels — Museum de Neuss, au Cabinet des Dessins du Louvre, au Stedelijk Museum d'Amsterdam (*cf.* n° 192). Redon peindra une dernière fois ce sujet pour la bibliothèque de l'Abbaye de Fontfroide, dans le panneau *Le Jour*, achevé à l'automne de 1911.

Paris, Musée du Petit Palais

153 Le char d'Apollon

Huile sur toile avec rehauts de pastel, 72 × 53
1907-1910 (selon Berger)

Hist. John Quinn, New York; Phillip L. Godwin, New York, 1926; entré au Yale University Art Gallery de New Haven en 1958.

Bibl. *John Quinn Collection Catalogue*, 1926, p. 14, n° 105, repr.; Berger, 1964, p. 193, n° 160.

Exp. 1913, New York, n° 287; 1921, New York, n° 91; 1936, Cleveland, n° 340; 1950, New Haven, n° 14; 1959, New York, n° 15.

New Haven, Yale University Art Gallery

154 Le char d'Apollon

Huile sur carton, 100 × 80
Signé, en bas au centre: *Odilon Redon*
1909

Hist. Acquis en 1909 par Gabriel Frizeau, Bordeaux; achat de la Ville, 1952.

Bibl. Doin, 1914, pp. 13 et 21; Sandström, 1955, p. 30; Bacou, 1956, t. I, pp. 160-161 et 196; t. II, p. 57, repr. n° 93; Bacou, 1956-1957, cité p. 79; Guérin, 1957, p. 594; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, pp. 196 et 248, repr. coul. p. 171, n° 203; Bacou, 1964, p. 279; Berger, 1964, p. 193, n° 159; Moueix, 1969, t. I, pp. 426-427, n° 11, repr. pl. XIV-1; t. II, p. 71; Selz, 1971, p. 57; Treñac, 1971; Livre sur l'exposition *Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux*,

1971-1972, cité p. 10, repr. coul. pl. 103; Martin-Méry, 1976, p. 23, n° 250; Walters, 1977, p. 14, repr.; Wilson, 1978, p. 58, repr. coul. fig. 42.

Exp. 1926, Paris, n° 33; 1949-1950, Paris, n° 134; 1964, Tel-Aviv, n° 90; 1965, Lisbonne, n° 117; 1970, Gand; Laren, n° 52; 1970-1971, Moscou; Leningrad, pp. 48-49; 1971, Madrid, n° 81; 1971-1972, Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, n° 51; 1972, Londres; Liverpool, n° 244; 1972, Madrid; Barcelone, n° 205; 1975-1976, Rotterdam; Bruxelles; Baden-Baden; Paris, n° 191; 1978, Paris, n° 244.

«Un fantastique décor de rochers rouges aux replis profonds» (Bacou, 1956, t. I, p. 161) fait la particularité de cette version du *Char d'Apollon*. La vision surgit du contraste entre cette couleur rouge d'argile des rochers, du char et des chevaux et le bleu évanescent du ciel dans lequel montent les coursiers divins, y déployant leur force vigoureuse soudain libérée des lois de la pesanteur.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

155 La prière, visage, fleurs

Huile sur toile, 32,5 × 24
Monogrammé, en bas à droite: *Od. R*

Hist. Legs Marquet aux Musées Nationaux avec usufruit en faveur de Madame Albert Marquet, 1948; 1967-1982, Paris, Louvre, Musée du Jeu de Paume; dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, décembre 1982.

Bibl. Martin-Méry, 1962, p. 17, repr. coul.; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 196, et cité p. 249.; Berger, 1964, p. 186, n° 62; Martin-Méry, 1967, p. 46.

Exp. 1957, Bordeaux, n° 340; 1960, Paris, n° 17; 1964, Tel-Aviv, n° 88; 1975-1976, Bordeaux; Paris, n° 121; 1983-1984, Fukuoka; Hiroshima; Tokyo; Kanazawa, n° 61.

Sur cette toile se regroupent des thèmes fréquents chez Redon. Le personnage aux yeux fermés fait référence à la série des visages aux yeux clos, mais aussi peut-être aux nombreux profils que créa l'artiste à partir des années 1890. De plus, ce personnage est entouré de fleurs, ce qui, là aussi, renvoie aux évocations féminines fréquentes chez Redon. Le personnage porte une sorte de capuchon enserrant la tête et tient à la main ce qui semble être une bougie. La calme méditation qui émane de l'être aux yeux fermés trouve son contrepoint dans les fleurs à peine suggérées qui forment comme une voûte au-dessus de lui.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

155

156

156 Le papillon blanc

Huile sur toile, 63 × 49
Vers 1910

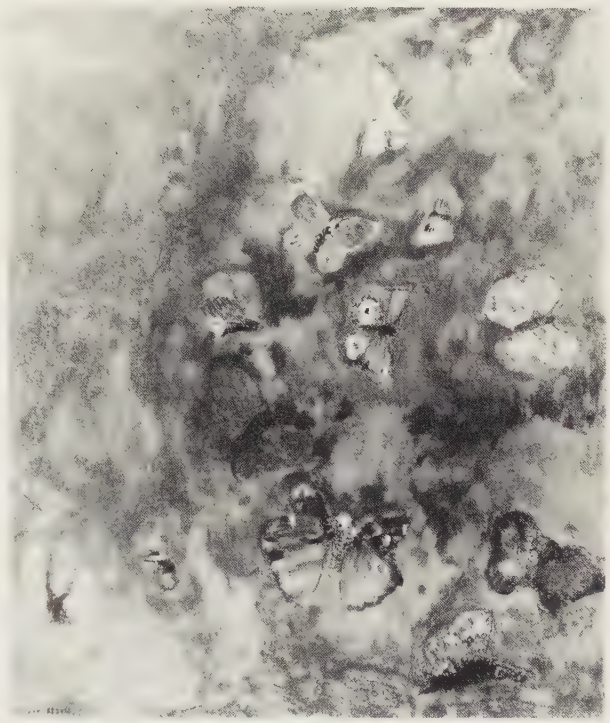
Hist. Joseph Hessel, Paris; M.A. Leblond, Paris; Sam Salz, New York; acquis par I. Woodner, New York.

Bibl. Mellerio, 1923, p. 14; Berger, 1964, n° 298, p. 103; *Art News*, nov. 1970, p. 68; Hobbs, 1977, p. 168; Le Targat, sept. 1978, p. 65.

Exp. 1961-1962, New York; 1970, New York, n° 42; 1975-1976, Cleveland; New Brunswick; Baltimore, n° 193.

K. Berger date cette œuvre des années 1910. Elle se rattache par sa composition aux nombreux profils féminins accompagnés de fleurs qu'exécuta l'artiste. La mise en page très orientalisante, avec le personnage féminin de profil, voit tout son caractère accentué par l'harmonie colorée tout en camaïeu de bruns rehaussé de blanc. Cette palette à la fois précieuse et sobre confirme l'esprit de recueillement mystérieux qui baigne l'œuvre. Le thème du papillon est souvent associé par Redon à celui des fleurs.

New York, Collection de la famille Ian Woodner



157

157 Évocation de papillons

Huile sur toile, 55,2 × 41,2
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Vers 1910-1912 (selon Berger)

Hist. Achat de la ville de Detroit.

Bibl. *Dia Bulletin*, vol. 7, n° 2, 1925, p. 21; David et Robb, 1951, n° 435 repr.; Bacou, 1956, t. I, p. 219; Berger, 1964, p. 203, n° 303; Wilson, 1978, p. 72, repr. coul. p. 73, pl. 62; *Dia Advertising Supplement*, 27 avril 1980, p. 30, repr.; *Dia Advertising Supplement*, 29 avril 1984, p. 14, repr.

Exp. 1928, New York, n° 2; 1928-1929, Chicago, n° 9; 1931, New York, n° 85; 1960, Berkeley, p. 55; 1961-1962, New York; Chicago, n° 51.

Les papillons si souvent décrits par Redon vers 1910-1912 dans ses études à l'aquarelle mais aussi représentés sur les murs de la Bibliothèque de Fontfroide dans le panneau *La Nuit*, pourraient passer, comme les fleurs, pour des œuvres décoratives, par leur liberté d'improvisation et l'attrait spontané qu'ils exercent dans leur grâce naturelle. En fait, ils font partie de la vision plus globale et cosmique de Redon. Ils sont signe de métamorphose; dans cette toile, on les voit enfermés dans leur cocon, puis se transformer en chrysalide et devenir «les fleurs ailées de la lumière» aux reflets mouvants et chatoyants. Peut-être Redon accorde-t-il un symbolisme plus profond à sa représentation des papillons, symbolisme hérité des religions anciennes et plus particulièrement hindoue (*cf.* Durand, 1975, p. 166).

Detroit, The Detroit Institute of Arts

158 Oannès

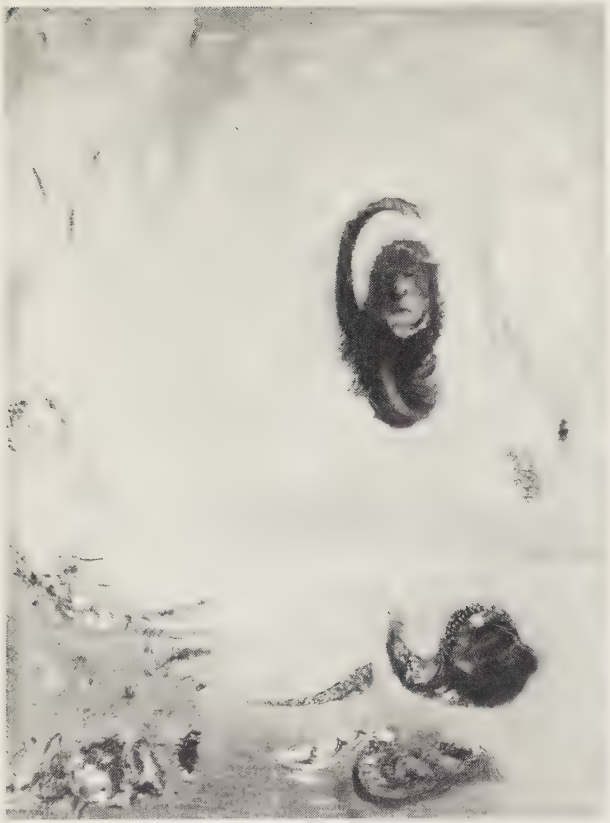
Huile sur toile, 64 × 49
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Vers 1910

Hist. Unger et Van Mens, Rotterdam, 24 août 1916.

Bibl. Sandström, 1955, pp. 131-134, 139; Berger, 1964, p. 187, n° 76; *cat. Schilderijen Kroller-Muller*, 1970, n° 569; Walters, 1977, repr. p. 17; Wilson, 1978, repr. coul. p. 62, pl. 46.

Exp. 1949, Paris, n° 137; 1953, Ostende, n° 20; 1956-1957, Paris, n° 176; 1958, Berne, n° 188; 1962, Venise; 1967, Ostende; 1968, Recklinghausen, n° 149; 1972, Londres; Liverpool, n° 246; 1984-1985, Enschede, n° 39.

Oannès, que Redon peint une première fois en 1896 (*cf.* n° 138), intervient assez longuement dans l'ouvrage de



158

Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*. La fin de son discours pourrait commenter cette toile. « Depuis lors, je vis dans des étangs qui restent du déluge. Mais le désert s'agrandit autour d'eux, le vent y jette du sable, le soleil les dévore ; et je meurs sur ma couche de limon, en regardant les étoiles à travers l'eau. »

Le milieu aquatique, peuplé de mollusques polymorphes et de coquillages rutilants comme des pierres précieuses, est bien imaginé ici par Redon, avec la lumière solaire intense qui envahit les ondes, réfléchie par le fond sablonneux de même couleur. Le visage d'Oannès apparaît au centre, les yeux fermés, divinité énigmatique. Son cou, enroulé comme un serpent autour de sa tête, n'est plus qu'hâtivement ébauché. Il règne cependant, majestueux, sur ce lieu aussi ancien que les origines du monde.

« Les pays de l'Océan » sont ainsi décrits par Flaubert, à la fin de *La Tentation de Saint Antoine*. « ...Des oursins tournent comme des roues, des cornes d'Ammon se déroulent comme des câbles, des huîtres font crier leurs charnières, des polypes déploient leurs tentacules, des méduses frémissent pareilles à des boules de cristal, des éponges flottent, des anémones crachent de l'eau ; des mousses, des varechs ont poussé... » Creuset de vie, la mer voit naître la nature, se développer la matière ; elle est le lieu de la transmutation de la vie minérale et végétale en vie animale et Antoine, dans *La Tentation*, devient le témoin de cette genèse.

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

159 Femme au coquillage

Huile sur carton, 54 × 52,5
Signé, en bas au milieu : *Odilon Redon*
1912 (selon Berger)

Hist. Acquis chez J. Hessel, Paris, 1913.

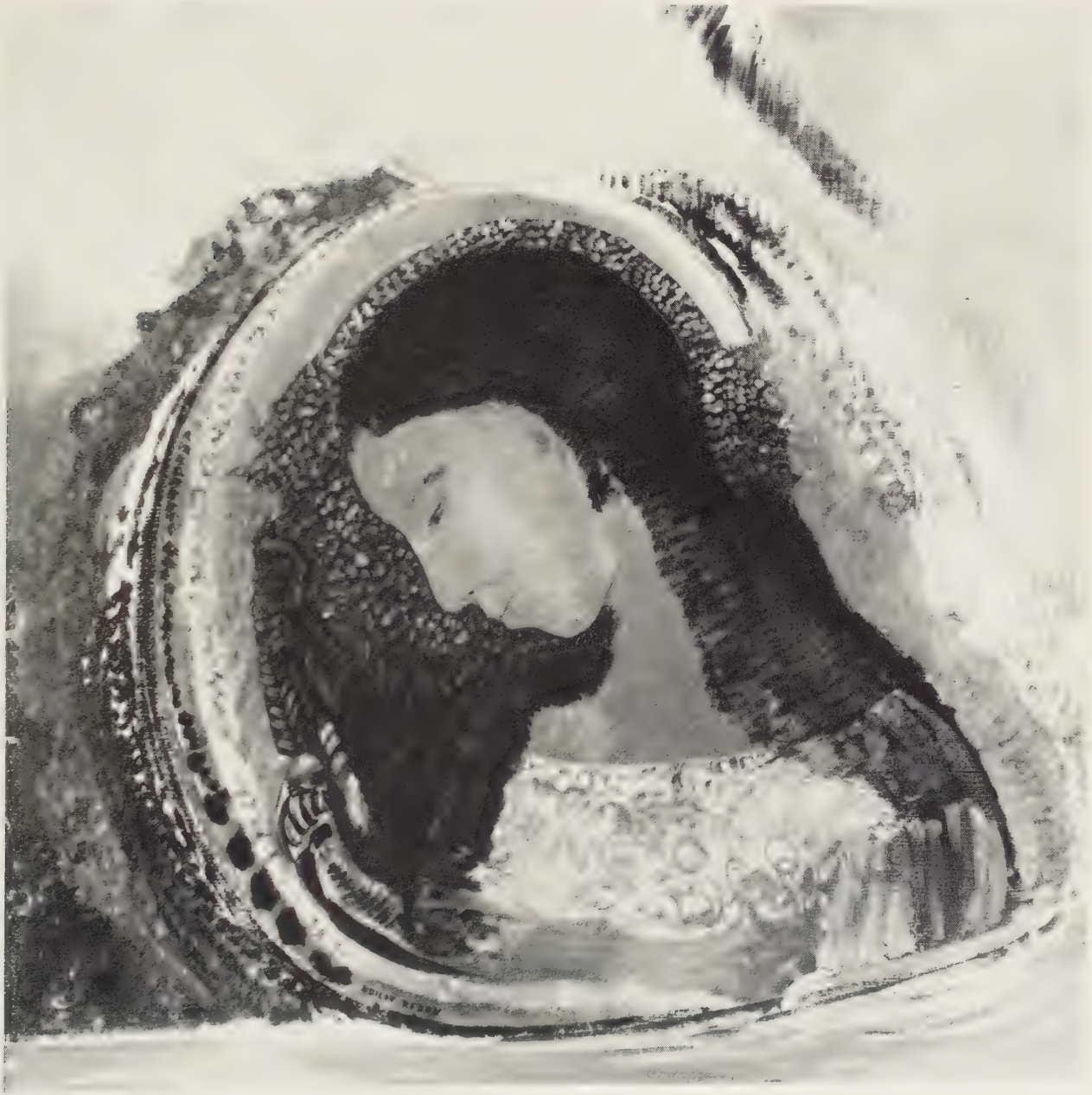
Bibl. Sandström, 1955, p. 168, repr. p. 166, fig. 131 ; Berger, 1964, p. 197, n° 207.

Exp. 1956-1957, Paris, n° 183 ; 1958, Berne, n° 153 ; 1961-1962, New York ; Chicago, n° 59 ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 228.

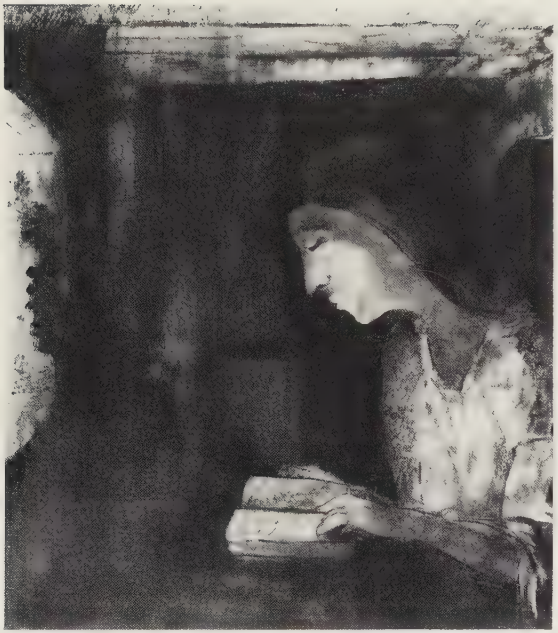
Deux motifs sont à l'origine de cette peinture. Celui de la sphère enfermant un personnage, tel qu'il apparaît en 1891, dans l'Album *Les Songes* (II. *Et là-bas l'idole astrale...* Mellerio, 1913, n° 111) et en 1894 dans la lithographie *Cellule auriculaire* (Mellerio, 1913, n° 126), et celui du coquillage qui, ailleurs, auréole *La Naissance de Vénus* et enchâsse la forme de son corps (Fort Worth, Texas. Kimbell Art Foundation). En effet, un coquillage, ramené des Seychelles par Ary Leblond, et que Redon conservait précieusement, était placé sur la cheminée du salon de son appartement de l'avenue de Wagram. Il a servi de modèle au pastel *La coquille* (n° 91 du cat. de l'exp. *La Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre*, Paris, 1984-1985) et de point de départ à ces différents sujets.

Dans cette version le coquillage contient le visage incliné et le buste d'une jeune femme, formant tout autour une ove colorée. « Le coquillage l'entoure d'une façon caressante et elle écoute sa musique. Le germe qui vogue dans l'espace est devenu une forme contenant le mystère immédiatement compréhensible, la beauté et le charme de la jeune fille. Tout ici parle aux sens, et cependant ce tableau est la représentation d'un mystère » (Sandström, 1955, p. 168).

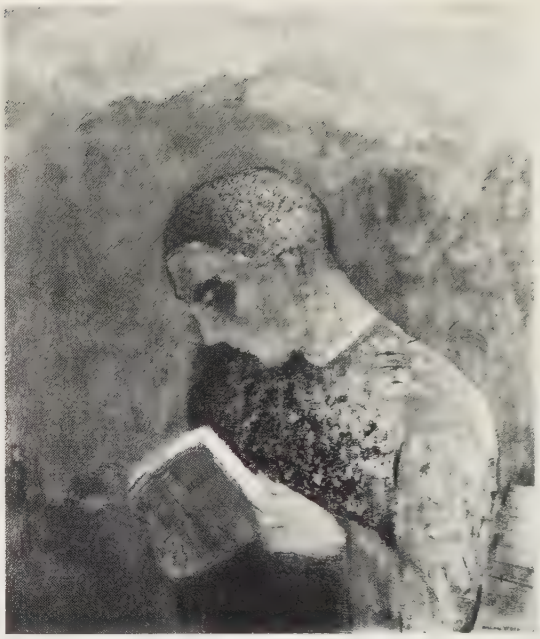
Collection particulière



159



160



161

160 La lecture

Huile sur toile, 63 × 53
Signé, deux fois en haut à droite : *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris, 1982.

Bibl. Fegdal, 1929, pl. XIII ; Berger, 1964, cat. n° 707 (comme étant un fusain, vers 1895).

Exp. 1923, Paris, n° 5 ; 1934, Paris, n° 54 ; 1949-1950, Paris, n° 145 ; 1984-1985, Paris, n° 26.

Grand lecteur lui-même, Redon ne pouvait qu'être tenté par la représentation de la lecture, « ce colloque muet et tranquille avec le grand esprit, le grand homme qui nous a légué sa pensée » (*A.S.M.*, p. 47). La plus belle image créée sur ce thème est sans doute la lithographie de 1892, où, dans un clair-obscur rembranesque, Redon donne à son *Liseur* les traits de Rodolphe Bresdin (*cf.* n° 86). Une œuvre doit être directement rapprochée de celle cataloguée ici, *Le Lecteur*, provenant du don Jacques Zoubaloff au Petit Palais en 1917 (Berger, 1964, cat. n° 81 ; repr. in exp. 1983-1984, p. 209). Les dates proposées pour ces deux œuvres ont beaucoup varié : si *Le Lecteur* du Petit Palais est généralement situé vers 1900, la peinture de la collection Arï Redon est datée 1914 dans le catalogue de la rétrospective à la Galerie Druet en 1923, 1910 dans le catalogue du Petit Palais en 1934. En l'absence de toute preuve, peut-être la date la plus tardive est-elle la plus vraisemblable.

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

161 Alsace ou Moine lisant

Huile sur toile, 65 × 50
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
Vers 1914

Hist. Don de la Société des Amis du Musée de Winterthur, 1919.

Bibl. Berger, 1964, p. 189, n° 99 ; Selz, 1971, repr. coul. p. 71 ; *Katalog der Gemälde und Plastiken*, p. 60, n° 407.

Exp. 1958, Berne, n° 197 ; 1961, Wolfsburg, n° 124 ; 1964, Lausanne, n° 138 ; 1967, Paris, n° 128 ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 237.

Cet hommage à l'Alsace, envahie et martyre, a peut-être été peint au début de la guerre de 1914. C'est du moins une œuvre très tardive (communication orale de R. Bacou), à mettre en rapport par son thème avec *La Lecture* de *La Donation Arï et Suzanne Redon* (*cf.* numéro précédent).

Dans son journal (*A.S.M.*, p. 139) et dans ses lettres (*Lettres*, 1923, p. 136), Redon prend violemment parti contre l'Allemagne. Il avait en effet participé à la guerre de 1870 et ce combat l'avait endurci et aidé, dans l'évolution de son art, à s'affirmer. Lorsque la guerre de 1914 éclate, il avait trouvé un équilibre familial et professionnel: il était reconnu par le public, entouré d'amis choisis, heureux entre sa femme et son fils. Redon va vivre dans l'angoisse les deux dernières années de sa vie: son fils Arï est appelé sous les drapeaux. Sa correspondance avec ce dernier, depuis le 12 août 1914 jusqu'au 8 mai 1916 (*cf. Lettres*, 1923, pp. 109 à 142) témoigne de son inquiétude constante et de son courage: il cache sa souffrance et son anxiété sous une multitude de conseils attentifs et jamais ses paroles ne sont exemptes de dignité. Redon meurt, le 6 juillet 1916 à Paris, sans avoir revu une dernière fois son fils.
L'Alsace ne redeviendra française qu'après le traité de Versailles en 1919. Redon exprime sa compassion à travers le visage méditatif, intériorisé et légèrement incliné de ce jeune moine, concentré dans une attitude de repliement sur la lecture d'un ouvrage au titre bien visible: Alsace. Les couleurs saturées, la richesse de la matière picturale, la simplicité de la mise en page, renforcent la portée symbolique du sujet.

Winterthur, Kunstmuseum

Fleurs

162 Rose, iris et marguerites dans un vase vert

Huile sur toile, 46 × 34
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Acquis à M. Robert Lebel, Paris, 1954.

Bibl. Bersier, 1957-1958, n° 51; Maisonseul, 1970, p. 15; Selz, 1971, p. 13, repr. coul. p. 9.

Exp. 1922, Paris; 1982-1983, Marseille, n° 36.

Avant 1900, quelques bouquets de fleurs apparaissent dans son œuvre. Ce vase n'a été exposé qu'après sa mort par Mme Redon elle-même (*cf.* exp. 1922). Ses premiers bouquets sont «objectifs» «Il débute par des «fugues» sur deux ou trois tons pour se lancer bientôt dans des harmonies plus compliquées» (Doin, 1914, p. 19).

Alger, Musée National des Beaux-Arts

162

163

163 Volubilis et marguerite dans un vase

Huile sur bois, 28,5 × 19
Signé, en bas à gauche: *Od. Redon*
Vers 1867 (selon Bacou)

Hist. D.G. van Beuningen, Rotterdam.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 121; Bacou, 1956-11957, p. 65; *Catalogue*, 1963, p. 108, n° 2613; Berger, 1964, p. 199, n° 245; *Catalogue*, 1972, p. 20.

Exp. 1949, Rotterdam, n° 147; 1952, Paris, n° 193; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 183; 1984-1985, Enschede, n° 8.

Un des rares bouquets de fleurs de cette période (*cf.* n° précédent). Sa provenance témoigne de la large diffusion de l'art de Redon, en Hollande; dès 1893, grâce à André Bonger qui rassemble un ensemble exceptionnel d'œuvres du peintre et devient son ami, Redon connaît une plus grande notoriété dans les Pays-Bas (comme en Belgique à cause de Picard ou en Suisse avec la famille Hahnloser) qu'en France. Ce petit bouquet est d'ailleurs dans la tradition de la nature morte hollandaise du XVIIe siècle — la plupart des peintres français de nature morte du XIXe siècle s'en sont inspirés — avec sa composition simple, présentée sous un éclairage diagonal dans une harmonie brune, rehaussée par le rouge et le jaune des volubilis. Une autre version se trouve dans la collection Bonger.

Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen

164 Le pavot rouge

Huile sur toile, 27 × 19
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Après 1895

Hist. Vente Odilon Redon, Paris, Hôtel Drouot, 11 mars 1907, n° 9; acquis par P. Jamot à cette vente, 1907; legs de P. Jamot, 1939; entré au Musée du Louvre, 1941.

Bibl. Jamot, 1906, p. 482; Bazin, 1958, p. 298; Adhémar, Serullaz et Beaulieu, 1958, p. 169, n° 334; Sterling et Adhémar, 1961, repr. n° 1556; Berger, 1964, p. 202, n° 287; Clay, 1971, p. 147; *Catalogue du Musée du Louvre*, 1972, p. 315

Exp. 1906, Paris, n° 1450; 1934, Paris, n° 48; 1941, Paris, n° 90; 1945, Paris, n° 105; 1956-1957, Paris, n° 151; 1978, Bordeaux, n° 171.

Dans le compte rendu du Salon d'Automne de 1906 (in *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, II, p. 482), Paul Jamot fait ainsi allusion à cette peinture qu'il allait acquérir l'année suivante: «Il (Redon) a retrouvé pour les fleurs les prestiges de sa palette, qui sont tour à tour éclatants ou suaves, et toujours originaux. Nous voyons ici dans les plus petits cadres du Salon des choses exquises: des fleurs rouges dont les pétales sont de mystérieuses chairs saignantes sur lesquelles le pistil luit du vert précieux de la chrysoprase...» (commentaire extrait du cat. de l'exp. 1956-1957, n° 151).

Paris, Musée d'Orsay

165 Bégonia en pot

Huile sur toile, 65 × 49,5
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. Bernheim, Lausanne.

Bibl. Berger, 1964, n° 257.

Exp. 1940, Lucerne, n° 98; 1956-1957, Paris, n° 157; 1957, La Haye, n° 174; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 236.

Après 1900, les représentations de fleurs de Redon évoluent; les premières, comme celle-ci, sont figuratives: le bégonia est conforme et le pot de terre rustique ajoute à ce souci de vérité. Pourtant le fond joue un rôle essentiel dans cette simple composition; il y a un contraste entre les feuilles bien découpées et l'espace dans lequel ce pot semble à peine posé, espace poétique divisé en colorations vaporeuses, subtiles et mouvantes, qui suffisent à contester à la nature une part de sa réalité matérielle; Redon a lui-même écrit que l'artiste doit avoir les yeux ouverts «...sur les deux mondes de la vie, sur deux réalités qu'il est impossible de séparer» (cité par Selz, 1971, p. 57).
A propos d'un pot de géranium semblable à celui-ci, J. Green (*Journal* (1928-1934), Paris, p. 36) conclue ainsi son analyse

164

165

166

sur le rôle du fond: «...cela crée une sorte de rayonnement autour de cette plante honnête et bourgeoise qui devient un géranium de vision».

Collection particulière

166 Fleurs dans un vase vert

Huile sur toile, 27,5 × 21,5

Hist. Dr. Beram B. Saklatwalla, Pittsburgh; Carnegie Institute, Pittsburgh, 1946.

Bibl. Berger, 1964, cat. n° 279.

Exp. 1928, New York, n° 18; 1928-1929, Chicago, n° 18; 1931, New York, n° 87.

Pittsburgh, Museum of Art Carnegie Institute

167 Bouquet de fleurs

Huile sur toile, 64,8 × 50,2
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Samuel A. Lewisohn, New York; V.L. Kahn; Galerie Beyeler, Bâle.

Bibl. Baugeois, 1928, p. 142; Berger, 1964, n° 271.

Exp. 1951, New York, n° 63; 1959, New York, n° 9.

Dans ce bouquet d'anémones, Redon traite la technique de l'huile comme celle du pastel. Il en tire des effets délicatement poudreux, des harmonies fines, particulièrement dans le traitement du fond de la toile. Le bouquet est remarquable par sa sobriété et sa légèreté. Il se déploie élégamment en hauteur. Tout à fait caractéristique de cette période, il exalte les vertus picturales de Redon: imagination et chatoiement des couleurs.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

167

168

169

168 Bouquet de fleurs

Huile sur toile, 40 × 31,5
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Hist. J. Zoubaloff, Paris; vente Zoubaloff, Paris, Galerie Georges Petit, 17 juin 1927, nº 150.

Bibl. Berger, 1964, cat. nº 265, p. 181, pl. 19; *Paintings of the Rijksmuseum Kröller-Müller, Catalogue,* Otterlo, 1969, nº 574.

Exp. 1957, La Haye, nº 196; 1959, Londres, nº 68; 1962, Venise, nº 12.

De la même veine que le bouquet précédant, proche du pastel, il illustre parfaitement bien la phrase d'Alain-Fournier (cité par P. Francastel, *Peinture et Société, Naissance et Destruction d'un espace plastique,* Lyon, 1951, p. 197) à propos de la vente que fit Redon à l'Hôtel Drouot en avril 1907: «... Arrangement miraculeux... compensation mystérieuse des couleurs, qui fait un chef-d'œuvre unique de quelques grains, pétales et taches, semés sur papier gris mais semé d'après des calculs cachés.»

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

169 Géraniums et fleurs dans un vase en grès

Huile sur toile, 49 × 59
Signé, daté, en bas à droite: *Odilon Redon/1910*
1910

Hist. Docteur Sabouraud; Wilhelm Weinberg, Scarsdale, New York; Acquis chez Sotheby, Londres, 10 juillet 1957, nº 36.

Exp. 1920, Paris; 1955, Miami; 1977, Omaha.

Ce bouquet, d'une grande simplicité, introduit une fleur que Redon a aimé peindre. Il s'agit du géranium: plante du Sud, odorante et de coloris éclatants, elle ne pouvait que séduire l'artiste; Redon sut en traduire la teinte soutenue et le velouté des pétales. En mêlant le géranium aux autres fleurs, l'artiste conserve à ce bouquet une rusticité fraîche et plaisante que renforce le vase de grès aux dessins bleutés. De composition dépouillée et presque naïve dans son style, cette œuvre évoque cependant l'attitude de Redon face à la nature et plus largement sa philosophie de la vie. Il l'exprime ainsi au travers d'une lettre à son ami Gabriel Frizeau qu'il sent «... tourmenté de souci mystique. Contentez-vous donc de la contemplation infinie de tout ce qui est. Le néant n'est point dans les fleurs, ni dans les bêtes. Moi j'attends une immense miséricorde pour nous, si petits dans l'univers» (*Lettres,* 1923, p. 60).

New York, Collection de la famille Ian Woodner

170

171

170 Le vase étrusque avec des fleurs

Détrempe sur toile, 81,3 × 59,1
Vers 1910

Hist. Carroll Galleries, New York, 1915?; John Quinn, New York (1921-1925); Lillie P. Bliss, New York jusqu'en 1931; Museum of Modern Art, New York, 1931-1951; Entré au Metropolitan Museum of Art, grâce au Fonds Maria de Witt Jesup, 1951.

Bibl. Cann, 1923, repr. p. 104; Quinn, 1926, p. 14; Sterne, 1931, p. 9; Barr, 1942, p. 71, nº 511; Sandström, 1955, pp. 168-169, repr. p. 167 fig. 132; Berger, 1964, p. 204, nº 311 (vase repr. p. 180, fig. 25); Sterling et Salinger, 1967, pp. 11-12, repr.; Hobbs, 1977, p. 183, repr. p. 143; Wilson, 1978, p. 76, repr. coul. p. 78 fig. 68.

Exp. 1915, New York, nº 17; 1915, Indianapolis, nº 11; 1921, New York, nº 92; 1922, New York, nº 2; 1926, New York (sans cat.); 1928, New York, nº 16; 1931, New York, nº 84; 1931, New York; Andover, nº 117; 1932, Indianapolis, nº 87; 1934 (1), New York, nº 50; 1934 (2), New York, nº 21; 1941, Washington, nº 143; 1944, Cincinnati, nº 28; 1952, New York, nº 7; 1956-1957, Paris, nº 184; 1961-1962, New York; Chicago, nº 26; 1963, Utica; New York, p. 202; 1970, Boston, p. 91.

Ce bouquet de fleurs, peint entre 1900 et 1910 (les historiens ne sont pas d'accord sur une date précise), révèle une influence de Gauguin; rarement elle n'a été dans la peinture de Redon aussi visible qu'ici. Le coloris, dans une gamme de tons bistres, avec un rehaut orangé, n'est plus fondé sur la subtilité des nuances: il est posé par larges aplats, nettement définis par un cloisonnisme marqué. Les formes arrondies et pleines du vase et de la fleur s'opposent aux lignes incisives des nervures des feuilles et de la frise décorant le col du vase. Peinture décorative, d'inspiration imaginaire — les fleurs paraissent être inventées en vue de s'harmoniser avec le vase, dans une unité ornementale — cette composition semble comme celles de Gauguin « plate », en surface, ce qui est rare chez Redon où le plus souvent ses visions supposent une libre étendue comme fond. Elle apparaît à part dans l'œuvre de Redon et même contraire à ses conceptions habituelles de la couleur, du dessin et de la perspective.

New York, Metropolitan Museum of Art (Fonds Maria de Witt Jesup)

171 Plante verte dans une urne

Huile sur toile, 82 × 60
Signé, en bas, sur l'urne: *Odilon Redon*

Exp. 1920, Paris nº 8; 1923, Paris, nº 2; 1984-1985, Paris, nº 11.

Œuvre exceptionnelle par ses dimensions importantes et son sujet. Une mise en page très singulière situe la plante au plus haut de la toile, dont le bord coupe même l'une des feuilles. La stylisation volontaire des feuillages et des fleurs sur la panse de l'urne rapproche cette peinture de la décoration de la

bibliothèque de l'Abbaye de Fontfroide, exécutée de 1910 à 1911. Dans le parti-pris de simplification décorative, qui apparaît également dans le *Vase Étrusque*, contemporain, du Metropolitan Museum of Art, New York (*cf.* n° 170), se retrouve le souvenir de l'art de Gauguin.

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

172 Bouquet au vase noir

Huile sur toile, 66 × 54,5
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Victor et Martha Messler-Salzmann, Saint Gall; don au musée 1980.

Exp. 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 235.

«J'ai bien des fois, par exercice et pour ma nourriture peiné devant l'objet jusqu'aux menus accidents de son apparence visuelle; mais la journée me laissait triste dans un inassouvissement. Et je laissais, le lendemain couler l'autre source, celle de l'imagination par le rappel des formes, et j'étais alors rassuré et apaisé.» (*A.S.M.* p. 120).
Redon mélange comme dans un rêve espèces véritables et interprétées voire même inventées. Ses connaissances en botanique lui permettent de prêter vie aux fleurs les plus imaginaires; les pétales semblent s'évader du bouquet opulent et flotter dans l'air. Le vase, noir, soutient l'épanouissement somptueux et indiscipliné de cette floraison. Légèrement décentrée et coupée par le cadre dans sa partie supérieure cette composition a une apparence féérique, née de la confusion de formes hybrides et de couleurs opalescentes.
Cette toile, non datée, pourrait faire partie, dans l'évolution de la peinture de fleurs chez Redon, de sa seconde période, décorative et fantaisiste, influencée par l'Extrême-Orient, époque pendant laquelle l'artiste peint de grands bouquets «sauvages». Cette période s'oppose à la précédente, réaliste, et à la dernière, éclectique.

Saint-Gall, Kunstmuseum

172

173 Les trois vases

Huile sur toile, 73 × 54
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Vers 1910

Hist. Eisenlöffel, Amsterdam; Dr. Eduard von der Heydt, Ascona; don du Dr. E. von der Heydt, 1957.

Bibl. Sterling, 1952, p. 107, repr. pl. coul. n° 198; Berger, 1964, n° 296, p. 203 (sous le titre *Trois Vases Bleus*).

Exp. 1944, Zurich, ss n°; 1959, Londres, n° 67; 1961, Wolfsburg, n° 123; 1965, Berlin; 1983-1984.

Charles Sterling dans son ouvrage sur la nature morte soutient l'idée qu'Odilon Redon «...semble reprendre la séculaire tradition du langage des fleurs; il en garde la signification emblématique ou lui prête une symbolique personnelle. Ainsi le pavot — la fleur du songe — s'épanouit souvent au milieu de ses gerbes, tandis que le bleuet les surmonte, dont l'azur est le témoignage du candide contact de l'âme avec les régions célestes... Même lorsqu'il ne peint que des vases remplis de simples fleurs des champs, l'artiste réussit, par l'arabesque répétée ou variée des contours, par le rythme inattendu des couleurs et, surtout par la qualité irréelle du ton — ces grandes taches flottantes et incertaines qui paraissent sur le point de s'abolir dans le fond — à créer je ne sais quel malaise musical. Il évoque l'image d'une nature, décantée et envoûtante, qui est comme parallèle à la véritable et dont l'homme se sent à jamais exclu» (pp. 107-108).
Dans *Les trois vases*, la composition est comme décentrée et les bouquets semblent flotter dans l'air. Les tons subtils posés en fond de la toile mettent en valeur les bouquets eux-mêmes mais leur confèrent aussi cette non pesanteur.

Wuppertal, Von der Heydt-Museum

174

174

174 Fleurs dans un vase turquoise

Huile sur toile, 65 × 50
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Vers 1910-1912

Hist. Acquis de l'artiste par Madame Hedy Hahnloser-Bühler, Winterthur

Bibl. Wild, 1950, p. 100, pl. 33; Bacou, 1956, t. I, p. 156; Berger, 1964, n° 310.

Exp. 1910, Winterthur; 1920, Paris, n° 45; 1920-1921, Bruxelles, n° 9; 1938, Paris, n° 87; 1940, Lucerne, n° 90; 1949, Winterthur, n° 152; 1953, Berne, s.n.; 1956-1957, Paris, n° 178; 1957, La Haye, n° 198; 1958, Berne, n° 203; 1964, Lausanne, n° 137; 1967, Paris, n° 127; 1973, Winterthur; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 233.

En novembre 1910, O. Redon écrit à G. Frizeau (Moueix, t. I, p. 211) au sujet de sa future maison à Bièvres: «Je ne l'aurai qu'en avril, assez à temps pour y semer de mes modèles, des fleurs — à profusion». Cette période de Bièvres jusqu'à la déclaration de la guerre est bénéfique pour l'art de Redon. Son fils (préface de *Lettres,* 1960, pp. 24-25) décrit ce moment: «La douce lumière de l'Ile-de-France est propice à son inspiration. L'artiste fait de mesure et d'équilibre a trouvé là l'atmosphère qui lui convient... Ses toiles et ses pastels partent aussitôt achevés. On me prend tout», dit-il... Ici tout va bien inespérément, j'en suis heureux jusqu'à la plus douce sérénité. J'exhale du meilleur de mon être, avec effusion, de la reconnaissance envers mon destin». Et il est vrai que son art semble trouver une sorte d'aboutissement; ses plus beaux bouquets de fleurs. la grande série des Chars d'Apollon (*cf.* n°s 152-154), de ses *Vénus* datent de cette époque. Entouré d'estime et d'affection, il reçoit ses meilleurs amis et amateurs, Walter Pach, Madame Hahnloser, Arsène Alexandre, Jean Aubry, Gustave Fayet.
A propos d'un bouquet (peut-être celui-ci), Madame Hedy Hahnloser lui ayant fait remarquer qu'il contenait des fleurs inconnues dans la nature, Redon parut surpris et répondit: «Je ne les ai pas inventés, c'est ainsi que je les vois» (cité par Selz, 1971, p. 81).
K. Berger (1964) a répertorié quatre autres bouquets peints dans ce même vase bleu.

Collection particulière

175 Bouquet de fleurs

Huile sur carton. 45 × 33

Hist. Lung, Alger ; legs Lung aux Musées Nationaux ; dépôt de l'Etat 1961.

Bibl. Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 249 ; Martin-Méry, 1967, p. 40 repr. p. 44 ; Martin-Méry, 1968, p. 277, repr. p. 278

Exp. 1964, Tel-Aviv, nº 89 ; 1965, Lisbonne, nº 118 ; 1970, Gand-Laren, nº 51 ; 1971-1972, Nagoya ; Kamakura ; Osaka ; Fukuoka nº 52 ; 1978, Bordeaux, nº 170 ; 1983-1984, Fukuoka ; Hiroshima ; Tokyo ; Kanazawa, nº 64.

Comme dans le *Bouquet dans un vase noir* (*cf.* nº 172), voici une œuvre où se mêlent fleurs véritables et imaginaires. Cependant, Redon a toujours affirmé qu'il partait de l'observation de la réalité. On se souvient que sa femme composait elle-même des bouquets destinés à solliciter l'imagination de son époux. De plus, Redon a toujours essayé de maintenir un contact avec la nature dont il connaissait la nécessaire présence dans son processus créatif, mais, ce point de départ donne naissance à autre chose chez l'artiste. Il l'explique ainsi : « J'aimerais mieux proclamer avec Pissarro, que l'art de peindre réside, pour qui sait voir au coin d'une table, dans une pomme. Peindre une pomme, quoi de plus bête ! Et cependant pour faire de cette donnée si simple quelque chose qui s'élèvera à la beauté, il faudra que la peinture y soit toute entière, solide, souple, riche de substance, suggestive aussi jusqu'à ce luxe, cette grandeur d'y révéler la présence de l'homme : une ambiance de pensées autour d'elle » (*A.S.M.*, p. 107).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

176 Fleurs étranges

Huile sur carton. 50,8 × 26,5

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Paris 1982

Bibl. Berger, 1964, cat. nº 230

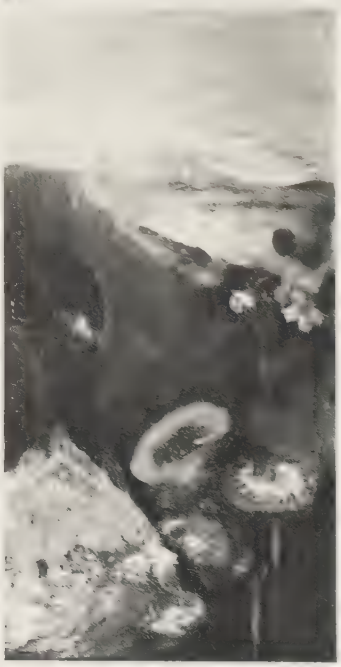
Exp. 1959, Londres, nº 80 ; 1984-1985, Paris, nº 12

Dans cette esquisse inachevée, datée par K. Berger vers 1910, des taches de couleurs intenses devenant fleurs, papillons ou méandres indéterminés créent une impression de poétique irréalité.

Paris, Musée d'Orsay (Donation Arï et Suzanne Redon)

175

176



177 Moulin en Bretagne

Pastel, 288 × 450
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Entre 1870 et 1885

Hist. Dr H.P. Bremmen, Amsterdam; achat de la Ville, 1963.

Bibl. Bacou, 1964, p. 280, repr.; Martin-Méry, 1967, p. 47.

Exp. 1950, La Haye; 1957, La Haye, n° 131; 1958, Berne, n° 142.

Redon utilise le pastel pendant la période des *Noirs*; R. Bacou (*cf.* exp. 1984-1985, p. 50) explique que c'est par le pastel que se fit le passage de l'œuvre noire à l'œuvre colorée, l'artiste retrouvant dans cette matière souple et poudreuse les qualités du fusain. Jusqu'en 1900 (*cf.* n°s 177-184), les pastels exposés sont directement inspirés des *Noirs*, même s'ils apparaissent sous une forme intensément vive (*cf.* n°s 181-184); après 1900, la rupture avec le noir est consommée et le pastel devient un moyen d'expression privilégié.
Bien que très attiré par la lumière du sud, Redon sut capter celle des paysages bretons. Étranger en Bretagne, sa sensibilité extrême lui permet pourtant de percevoir et de traduire le charme et le mystère de ce pays. « C'est le Nord qui tombe, écrit-il, c'est le ciel qui s'abaisse obstinément, pesant et dur sur les hommes qu'il accable... Tout est triste et comme opprimé » (*A.S.M.*, p. 49).
Dans ce pastel, il fait chanter très délicatement « les couleurs sombres » à dominantes bleue et verte rehaussées de rose. Le caractère anodin du sujet ne doit pas nous cacher l'extrême originalité de la composition: vues en contre-plongée, les masses du moulin et du rocher sont dépouillées jusqu'à l'abstraction; la même composition se retrouve au n° 41 de la *Donation Arï et Suzanne Redon*, 1984-1985.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

178 Sainte Thérèse

Pastel et gouache sur feuille de zinc, 340 × 240
Signé en bas, au centre: *Odilon Redon*
Vers 1890

Hist. Acquis à Madame Redon par Gabriel Frizeau, par l'intermédiaire d'Ary Leblond, 1920

Bibl. Moueix, 1969, t. I, p. 423, n° 4, repr. coul. pl. XVIII; t. II, pp. 59, 68-69, 75, 80, 89; Coustet, 1984, repr. coul. p. 67.

Exp. 1938, Bordeaux, n° 617; 1971, Bordeaux, n° 137 (p. 560).

177

A la suite de la mort de son fils aîné Jean, en 1886, et jusqu'à la fin de la décennie suivante, Redon traverse une crise mystique. Le bouleversement de son cœur et de son esprit le conduira à une évolution toute personnelle, (Redon se défend d'être considéré comme un artiste chrétien). Ce long acheminement vers la paix intérieure retrouvée est visible dans son œuvre peint et gravé.
Les lithographies et fusains évoluent vers une plus grande luminosité (dans la série de l'*Apocalypse* en particulier). Aboutissement de ses noirs et transition avec ses visions pleines de lumière, panthéistes, sereines, même joyeuses qui marquent son entrée dans le siècle, ses pastels et peintures des années 1885 jusque vers 1890 « ...nous introduisent dans un monde sans air, sans lumière mais incandescent » (Bacou, 1956, t. I, p. 126). Ce ne sont plus « ...des études pour l'auteur, mais des œuvres dont la signification symbolique rejoint celle des fusains » (Coustet, 1984, p. 68).
Le visage fermé de Sainte Thérèse d'Avila, au regard fixe tourné vers l'intérieur, exprime une volonté ardente, sans concession. Les lignes sobres, le modelé rigoureux accentuent le caractère de rigidité monastique. La couleur est brûlante, subtilement animée et approfondie par le bleu de la cape, dense « ...d'une scintillation très spirituelle » (*Lettre de Ary Leblond à Gabriel Frizeau*, Paris, 9 février 1920; citée par Moueix, 1969, t. II, p. 75).

Gabriel Frizeau, le premier propriétaire de cette œuvre, acquise quatre ans après la mort de Redon, s'interrogeait sur les problèmes religieux. « Il avait rapidement compris que Redon, pour reprendre la définition de Claudel concernant Rimbaud, demeurait « un mystique à l'état sauvage ». Sa délicatesse lui interdisait à l'avenir toute espèce de prosélytisme à la manière de Huysmans ou de Jammes. Au-delà de

178

179

l engagement religieux, l'art de Redon peut prétendre à l'universalité» (Moueix 1969, t. I, p. 74). Gabriel Frizeau adressait aux jeunes talents qui lui écrivaient ou venaient lui rendre visite, des conseils littéraires et artistiques mêlés à ceux qui concernaient le dogme et la foi. Il n'est pas étonnant qu'il ait été attiré par ce pastel: s'y manifeste de la part du peintre un sentiment de respect pour la personnalité d'une grande Sainte et également pour la foi
Une pointe sèche, représentant Sainte Thérèse, est reproduite dans Mellerio, 1923, p. 111. Redon a fait imprimer un ouvrage intitulé *Le Livre*, connu aussi sous le titre de *Sainte Thérèse* (tirage nouveau en 1922: Mellerio, 1923, p. 193 n° 24 bis)

Collection particulière

179 Les yeux clos

Pastel sur papier fort, 458 × 365
Signé, au crayon, en bas à droite: *Odilon Redon*
Après 1890

Hist. Legs Chevalier, 1966.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 125; cité in cat. de l'exp. *French Symbolist Painters*, Londres; Liverpool, 1972, p. 117.

Alors que la sanguine faisant partie de la *La Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre* (1984-1985, n° 454) est considérée par R. Bacou comme une étude préparatoire, ce pastel a été exécuté probablement à la suite de la célèbre toile, *Les Yeux Clos* (*cf.* n° 136). Il reprend cette image presque mystique de la femme dans une facture veloutée et délicate: c'est une version plus proche de la toile dans le rendu du clair-obscur que la lithographie qui en a été tirée (Mellerio, 1913, n° 107): la technique étant différente, ce qui est contraste de lumière et d'ombre net et précis dans la lithographie, devient ici passage léger, subtil et savamment modulé. Ce pastel présente une composition identique à la toile, contrairement au dessin au crayon qui montre une pose inversée (32,5 × 23,5, Zurich, Galerie Kurt Meissner; repr. in cat. Winterthur; Brême, 1983-1984, p. 174). Il existe sur ce

thème avec une variante dans le personnage qui est présenté de buste et légèrement habillé, un pastel et huile sur toile (53 × 48. Suisse, collection particulière; repr. in cat. Winterthur; Brême, 1983-1984, p. 190). L'esprit de recueillement, serein et plein de retenue propre à la toile, se retrouve dans les diverses variations.

Épinal, Musée Départemental des Vosges

180 Le chevalier mystique

Fusain rehaussé de pastel sur papier bis marouflé sur toile, 1000 × 815
1869-1890 (selon Sandström)

Hist. Antoine de la Rochefoucauld, Paris; Galerie Dubourg, Paris; achat de la Ville, 1949.

Bibl. Lorrain, 1895, pp. 219-220; Mellerio, 1923, p. 167, repr.; Sandström, 1955, pp. 47 et 48, repr. p. 46, n° 36; p. 221; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 249 (sous le titre de *Salomé*); Berger, 1964, p. 206. n° 337.

Exp. 1943, Bordeaux, n° 9; 1970, Gand; Laren, n° 50.

Ce fusain, fut d'après S. Sandström (*op. cit.*, p. 221), exécuté en 1869 puis rehaussé de pastel après 1890. Selon cet historien (*cf.* Bibl.), il semble être le premier à révéler une influence de Gustave Moreau, thématique et stylistique: Redon note dans une lettre à Mme de Holstein du 29 janvier 1900 (*Lettres*, 1923, p. 38) son admiration ancienne pour l'*Œdipe et le Sphinx* de Gustave Moreau exposé au Salon de 1864.

«Le chevalier mystique représente un personnage aux traits plutôt féminins, vêtu d'une sorte de casque et d'une armure vaguement ébauchée tenant dans sa main droite une tête qui semble presque flotter dans l'air. A droite, un sphinx aux grandes ailes cherche le regard du personnage» (Sandström, *op. cit.*, p. 47). La tête détachée du corps, thème qui deviendra cher à Redon, peut probablement trouver son origine dans un autre tableau de Gustave Moreau *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, présenté au Salon de 1866.

Le sujet mythologique était déjà traité par Gustave Moreau comme une peinture de rêve où la place est faite à la subjectivité. Mais ici, placé dans un contexte médiéval, *le Chevalier Mystique* suggère un mystère de caractère religieux. Interrogation sur le sens de la vie? L'énigme que pose le rapprochement des deux personnages, chevalier et sphinx, ainsi que la présence de la tête coupée, s'expliquent par leur dialogue imaginé par l'écrivain français Jules Bois (1871-1941) qui était le rédacteur officiel du *Cœur*, revue «décadente» animée aussi par Antoine de la Rochefoucauld, premier propriétaire de ce pastel. Ce dialogue est ainsi cité par J. Lorrain en 1895 (*cf.* Bibl.):

La Chimère.

«Mystique Chevalier, toi qui tiens dans tes serres
La tête aux grands yeux clos comme une fleur de deuil,
Et t'arrêtes, autoritaire, sur le seuil
D'un Temple noir que garde une calme Chimère.

Mystique Chevalier, d'où viens-tu? Quel forfait
Salutaire et cruel durcit ton âme pure?
Tu vas, O Ténébreux! d'une infaillible allure
Et tu veux frénétiquement ce que tu fais.»

Et quand l'adolescent raconte à la «déesse» qui garde les portes de la mort, sa lassitude, l'inutilité de ses recherches, de sa foi, du sacrifice de sa maîtresse dont il porte à la main la tête coupée, et sa soif de pénétrer l'abîme, la Chimère lui répond:

[...]

«Ne coupe plus la tête aux tristes pécheresses;
Sois pitoyable au cœur débile et débauché,
Et, si tu dois frapper le mal et ses paresses,
Ne sois jamais que le bourreau de ton péché.»

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

180

181

181 La Druidesse

Pastel, 390 × 330
Signé en bas à gauche : *Odilon Redon*

Hist. Paris, vente du 7 juin 1973, n° 38

Exp. 1983, New York

Dès 1885, dans une lithographie de l'*Hommage à Goya* : *Dans mon rêve, je vis au ciel un visage de mystère*, Redon dessine un visage très structuré dont le nez est traité de manière presque géométrique comme celui de *La Druidesse*. Ce type de visage aux traits durs, d'expression fermée et hiératique sera utilisée avec des variantes. Vue de profil, *La Druidesse* porte un lourd voile jaune qui encadre étroitement son visage et descend sur un fond bleu très soutenu, presque indigo. La stylisation du personnage ainsi que la richesse des coloris évoquent les représentations byzantines des Vierge ou Christ en gloire

New York, Collection de la famille Ian Woodner

182 La Vierge nimbée

Pastel, 422 × 280
Signé, vers la droite : *Odilon Redon*
Vers 1898

Hist. Acquis de l'artiste en 1898 par Sarah de Swarte, Amsterdam ; vente S. de Swarte, Amsterdam, 11 mars 1902 ; acquis à cette vente par André Bonger, Almen.

Bibl. Sandström, 1955, p. 165, repr. au n° 128 ; Berger, 1964, cat. n° 356 ; Coustet, 1984, repr. p. 71 ; Bacou, 1984-1985, p. 15.

Exp. 1907, Rotterdam n° 14 ; 1948, Arnhem, n° 6 ; 1951, New York ; Cleveland ; Minneapolis, n° 8 ; 1956-1957, Paris, n° 76 ; 1957, La Haye, n° 132 ; 1972, Amsterdam, n° 25 ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 192 ; 1984-1985, Enschede, n° 20.

« Ciel sombre brun avec nuages violet et rouge ; à gauche, un être auréolé sur une barque, des gerbes d'or à la proue de la barque, et sur les eaux une sorte de phosphorescence bleue, comme un feu follet. » O. Redon (cité par R. Bacou, catalogue de 1956-1957, n° 76) décrit ainsi son pastel.
R. Bacou (catalogue 1984-1985, n° 19) pense que « ...quelques lignes écrites en Bretagne en 1885, comme une ébauche de poème, laissent pressentir le passage d'une image réelle à un thème symbolique : Belles et douces barques, soulevées mollement par la vague éternelle, vous flottez dans le port ami... Belles et dociles barques, si chères au matelot, que pouvez-vous au fond de la nacelle ? Au sein de l'Océan, à la source immortelle, la pêche, le trésor, la prise était si belle » (*A.S.M.*, p. 88).
S. Sandström (*cf.* Bibl.) explique le choix des sujets religieux de Redon à partir de 1894 par la vague de catholicisme qui déferle sur la France aux environs de 1890 et qui touche plusieurs amis du peintre comme Huysmans, M. Denis ou Francis Jammes : ces idées ont certainement éveillé quelques résonnances chez Redon qui, cependant ne s'engage pas dans cette voie ; d'où l'absence dans la plupart de ses œuvres d'une allusion directe à la religion. Le groupe des Saintes Femmes (*cf.* n° 183 pour l'iconographie) est réduit à une seule personne, peut-être la Vierge : « Sa tête est entourée d'une auréole et autour de son manteau flottent des objets incandescents ressemblant à des fleurs tandis qu'un feu Saint-Elme flambe devant elle sur la surface de l'eau. Peut-être Redon veut-il lui faire représenter Stella Maris — l'étoile de la mer » (Sandström, *op. cit.*).
R. Bacou (*cf.* exp. 1956-1957, n° 76) précise que ces pastels sur fond de nuit exécutés avant 1900 représentent une partie de l'œuvre peu connue de Redon en France et qu'ils furent acquis pour la plupart par des amateurs de Belgique et de Hollande. Sarah de Swarte fut très tôt liée d'amitié avec Redon qui lui rendit visite à Amsterdam ; elle fut ainsi qu'A. Bonger, l'un des organisateurs de l'exposition Redon au Cercle des Arts de La Haye, en 1894.

Collection particulière.

182

183 La Barque Mystique

Pastel, 520 × 650
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
Entre 1890 et 1895

Hist. De Bois, Harlem ; prêté au Stedelijk Museum d'Amsterdam de 1960 à 1965, puis au Singer Museum de Laren de 1965 à 1971 ; vente chez Christie, Londres, 5 décembre 1983, n° 10.

Exp. 1958, Laren.

Le thème de la Barque Mystique provient d'une légende provençale ; Marthe se serait embarquée après l'Ascension avec Marie-Madeleine et Lazare (sa sœur et son frère), l'Évêque Maximin, Marie-Cléophas et Marie-Salomé, demi-sœurs de la Vierge, dans une barque sans voile ni gouvernail, et aurait abordé à Marseille et prêché le Christianisme à Tarascon. Ce thème apparaît assez fidèlement dans *La Barque Rouge* (n° 18 de la *Donation Arï et Suzanne Redon*, 1984-1985).
Deux personnages, un homme et une femme semble-t-il, naviguent dans une barque avec voile et gouvernail ; peu conforme à l'iconographie pré-citée, ce pastel nous entraîne dans un monde marin à demi imaginaire où la mer ressemble à un champ fleuri et le ciel à une cosmogonie mordorée. Mais le plus étonnant est l'intensité des coloris semblable à celle des anciens vitraux dont l'incandescence s'étend respectivement au ciel, à la mer et aux personnages.
Les pastels de cette époque sont dans le prolongement des *Noirs ;* Redon n'est pas encore sorti de son expérience mystique. « Les œuvres exécutées entre 1890 et 1895 sont passionnées, mystiques et colorées. On ne saurait trop insister sur cette différence profonde entre la lumière et la couleur » (Bacou, 1956, t. I, p. 126). Les pastels semblent transmettre encore plus l'ampleur de cette crise. « Jamais artiste n'était parvenu à tirer du pastel de telles résonnances » (*op. cit.* p. 127).

183

184

New York, Collection de la famille Ian Woodner

184 Macbeth

Pastel, 550 × 400
Signé, vers le bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Armand Parent ; Galerie Berri-Raspail, Paris, in 1913

Bibl. Fegdal, 1929, repr. pl. XVII ; Berger, 1964, p. 207, n° 345 ; Coustet, 1984, repr. coul. p. 77 et sur couverture.

Exp. 1934, Paris, n° 64 ; 1943, Bordeaux, n° 4.

Le drame écrit par Shakespeare en 1606, se situe en Ecosse. Un jour, Macbeth, général du roi Duncan, et son compagnon Banco rencontrent trois sorcières, sur une lande déserte, qui prédisent au premier qu'il sera roi. Une nuit, poussé par sa femme, Macbeth assassine le roi Duncan, son hôte, endormi. Lady Macbeth prend avec ses doigts du sang de la victime et

en teint le visage et les mains des gardes pour qu'ils soient accusés. Puis, Macbeth fait assassiner Banco et au cours d'un festin croit voir apparaître son spectre. Lady Macbeth, elle, erre la nuit dans son château comme une somnambule et se frottant convulsivement les mains, s'écrie: « Disparais, maudite tache, disparais te dis-je... Tout de même qui aurait pu penser que le vieil homme avait en lui autant de sang ? Ah ! ces mains ne seront-elles donc jamais propres ? Encore cette odeur de sang ! Tous les parfums de l'Arabie ne purifieront pas cette petite main... » Probablement, cette scène est représentée dans ce pastel. Il est dit qu'elle tient un flambeau, posé ici sur le rebord de l'entablement. Son regard est halluciné, « Ses yeux sont ouverts... mais fermés à la perception » et sa folie la conduira au suicide. Son époux sera tué par Macduff au cours d'un combat contre les armées de Malcolm, fils de Duncan.
Avec peu de couleurs, mais intenses et contrastées, et une mise en scène simplifiée où l'action est intériorisée, Redon parvient à traduire le caractère tragique du personnage et de la situation. Du bleu pailleté d'or définit l'atmosphère ténébreuse du château et évoque l'obscurité de son âme. Une lumière rougeoyante, celle du flambeau, est le signe à la fois du sang versé, de la violence meurtrière et de l'excès des passions tel qu'il surgit à chaque page du texte. Cette lueur éclaire la robe de Lady Macbeth qu'on dirait tachée de sang, et se propage sur tout son corps bien que son visage fermé, ses yeux vides et hagards, sa bouche crispée restent dans une demi-pénombre. Dramatiques instants où les remords et l'angoisse succédant à son crime la rendent folle, où malgré l'apparente force physique que dégage sa puissante stature, son esprit vacille comme la flamme de sa bougie.

Collection particulière

185

Ce portrait fait partie d'un premier groupe d'œuvres où le modèle est le sujet principal; les détails sont éliminés, les vêtements à peine esquissés, le fond en camaïeu nuancé, tandis qu'un dessin sévère souligne simplement les traits des visages; « ...d'une beauté hiératique... », il s'apparente aux portraits de *Paule Gobillard* (pastel, 1900), de *Madame Fayet* (pastel, 1907), de *Madame Sabouraud* (pastel, 1907) ou encore du profil de *Madame Redon* (pastel), cités par R. Bacou (*cf.* bibl. pp. 152-153).

Collection particulière

185 Mère et fils

Pastel, 595 × 436
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
1898

Hist. Acquis de l'artiste en novembre 1908 par André Bonger, Almen.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 152; t. II, n° 88, repr.; Berger, 1964, n° 388.

Exp. 1957, La Haye, n° 139; 1972, Amsterdam, n° 28; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 191; 1984-1985, Enshede, n° 12.

La mise en page chère aux Nabis, avec le profil d'Arï à droite, évoque les liens d'amitié et les influences réciproques entre Redon et ses jeunes amis (*cf.* M. Denis, H.C.); Madame Redon est présentée de face.

186 Sainte Femme dans une barque

Pastel sur papier posé sur carton, 520 × 460
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
Vers 1900

Hist. Ch. Waltner, Paris; Cleijndert, Amsterdam; legs H. Cleijndert, 1958.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 157; Berger, 1964, n° 429.

Exp. 1903, Paris, n° 37; 1906, Paris, n° 27; 1957, La Haye, n° 149; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 213; 1984-1985, Enschede, n° 19.
(*Cf.* n° 179 pour le thème de La Barque Mystique).

186

187

Redon utilise une variante de la légende et représente une Sainte Femme peut-être Marie-Madeleine, à l'avant de la barque dans un halo lumineux, proche d'un autre pastel de la collection Bonger où la Sainte Femme à genoux entoure le mât de ses bras (repr. in Bacou, 1956, t. II, pl. 51).
Elle fait partie du cycle religieux abordé par Redon après 1900 avec la Fuite en Égypte, les Orantes, le Bouddha et les Entretiens Mystiques. «Les vues plongeantes de l'intérieur de la Barque, avec le mât au premier plan sont, en particulier, de parfaites réussites» (Bacou, 1956, t. I, p. 156).

Amsterdam, Stedelijk Museum

187 Profil de femme

Pastel, 630 × 530
Vers 1905 (selon Berger)

Hist. Legs Marquet aux Musées nationaux avec usufruit en faveur de Mme Albert Marquet, 1948; 1967-1982, Paris, Louvre, Musée du Jeu de Paume; dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, décembre 1982.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 157; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p. 196; Berger, 1964, p. 213, n° 424; Martin-Méry, 1967, p. 46.

Exp. 1960, Paris, n° 18; 1975-1976, Bordeaux; Paris, n° 181; 1983, Bordeaux, n° 122.

Le thème des profils féminins sur fond de fleurs et de feuillages apparaît dans les fusains exécutés entre 1890 et 1895. L'accent religieux peut les faire considérer comme des Orantes. Déjà Redon avait traité le thème des Entretiens Mystiques dans ses planches gravées (1892, Mellerio, 1913, n° 118) mais l'angoisse présente dans les Noirs fait place dans les pastels et toiles postérieures à une sérénité recueillie.
S. Sandström (1955, pp. 156-164) considère la lithographie *Profil de lumière* (1886, Mellerio, 1913, n° 61) comme annonçant, par son portrait déjà idéalisé et par l'ambiance de muette adoration qui s'en dégage, cette série de femmes en prière. En outre, il note diverses influences qui ont pu amener Redon, à traiter ce sujet: l'influence des Préraphaëlites anglais (notamment Burnes-Jones et Rossetti) qui avaient obtenu un grand succès à l'Exposition Universelle de 1889; l'influence de la peinture nord-italienne de la Renaissance (le *Portrait d'une princesse de la Maison d'Este* par Pisanello entre au Louvre en 1893); l'influence aussi de Gauguin qui

peint en 1891 à Tahiti *Femme à la fleur*. On retrouve dans ces jeunes femmes de Redon une fraîcheur très sensuelle propre aux Préraphaëlites, une calligraphie du dessin typique du portrait de Pisanello ainsi qu'une position sévère et détachée du profil, et comme chez Gauguin des branches fleuries flottant librement dans l'air. Mais chez Redon ces différents éléments sont réunis dans un rapprochement jeune femme-fleur au caractère lyrique et visionnaire où les deux thèmes se renforcent mutuellement (les fleurs ne sont pas un élément décoratif mais partie intégrante de la vision). Sandström indique (p. 160): «Dès son enfance était établie dans sa conscience une relation entre l'expérience lyrique et érotique d'une part, religieuse et esthétique de l'autre, ce qui aide à comprendre le côté illustratif de ses profils de femme.»
Le profil dessiné en un contour continu représente l'idée poétique que Redon se fait d'une jeune femme. Les fleurs en premier plan et les feuillages se déplaçant dans l'air qui acquiert la couleur de l'émeraude, participent au lyrisme de l'image. Cette méditation est placée dans un lieu idéal dont l'encadrement de l'ogive définit le caractère religieux.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

188 Femme dans les fleurs

Pastel sur papier posé sur carton, 640 × 490
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
1908-1910 (d'après le cat. Winterthur-Brême)

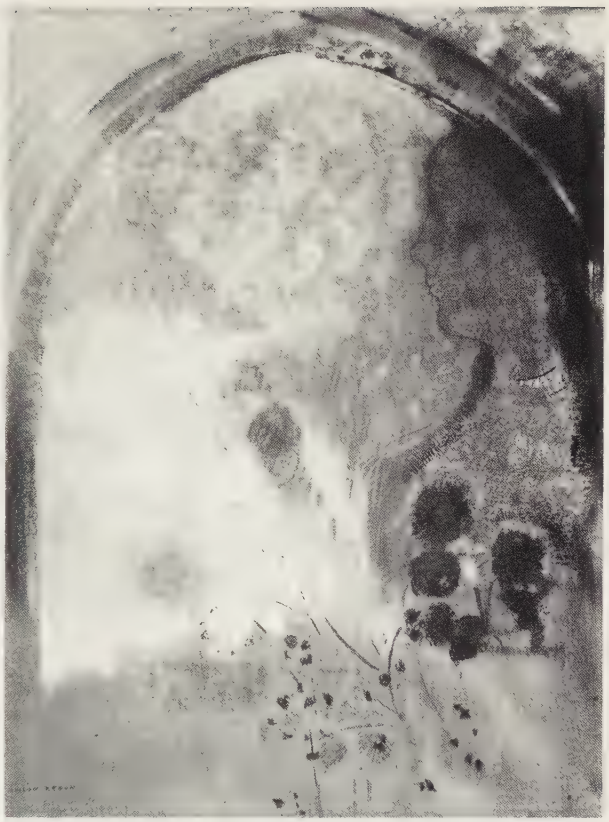
Hist. Legs H. Cleijndert Azn, 1958.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 157, note 2; Berger, 1964, p. 220, n° 511.

Exp. 1957, La Haye, n° 148; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 224; 1984-1985, Enschede, n° 16.

«Tout mon art est limité aux seules ressources du clair-obscur et il doit aussi beaucoup aux effets de la ligne abstraite, cet agent de source profonde, agissant directement sur l'esprit» (*A.S.M.*, p. 25). Le profil resté dans l'ombre s'oppose à la vive luminosité venue de gauche; la spiritualité qui émane de cette source lumineuse s'accorde avec la pureté du profil féminin, linéaire, précis et fin. Des fleurs presque abstraites viennent colorer son corsage.
Ce pastel peut être comparé à un autre *Béatrice* (1905, 63,5 × 48; Zurich, Kunsthaus; repr. coul. in cat. Winterthur; Brême, 1983-1984, p. 225).

Amsterdam, Stedelijk Museum



188

189 La couronne

Pastel, 570 × 470
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. C.J. Martin, Minneapolis; vente Parke Bernet, 5 août 1957, n° 109; I. Woodner.

Exp. 1931, New York, n° 77; 1970, New York, n° 131; 1975, Toronto, n° 71; 1983, New York.

Redon montre un souci de retour à l'antique. Le personnage tenant la branche de laurier est campé selon l'attitude classique des statues grecques de la fin du Ve siècle, telles celles de Polyclète ou Lysippe. Les plis du vêtement tombent en lignes fluides et élégantes tandis que la position hanchée rythme le corps du personnage. Tenant la branche à bout de bras au-dessus de sa tête en un geste d'offrande, il semble avancer en dansant dans un monde immatériel où se devinent confusément des formes à peine esquissées. Il chemine sur une sorte de route et l'on pourrait imaginer

189

191

Orphée descendant aux Enfers. L'œuvre est traitée sobrement grâce à une palette restreinte où dominent un vert bleuté opposé au roux de la sanguine.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

190 Évocation

Pastel, 615 × 460
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Vers 1907-1908

Hist. Marcel Kapferer, Paris.

Exp. 1920, Paris, n° 119; 1924, Paris, n° 125; 1934, Paris, n° 88; 1948, Paris, n° 17; 1949-1950, Paris, n° 149; 1956-1957, Paris, n° 109.

Lorsque l'on regarde cette œuvre, on ne peut manquer de se référer à l'intérêt que Redon porta aux arts décoratifs. Quand en 1910 Redon rentre d'un séjour dans le Midi, il s'arrête à Lyon pour visiter le Musée des Tissus. Il écrit son enthousiasme à son ami Walter devant la chatoyance de ces tissus anciens. «Il y a des lambeaux d'étoffes de Byzance et de la Perse: toute la gamme de la coloration des soies, à travers la durée du temps, qui est du plus grand intérêt» (*Lettres* 1923, p. 91). Nous retrouvons ces effets de soie et d'étoffes somptueuses usées par le temps. Le visage de Christ ou de sage oriental entouré d'une sorte de mandorle évoque Byzance mais l'impression est balancée par la présence de l'arbre, sorte de cèdre tourmenté proche des bonsaï japonais. La tonalité générale de l'œuvre, avec ses dominantes jaunes et bleues, suggère à la fois la richesse de la pensée, le luxe des matières raffinées mais aussi la méditation philosophique sur la destruction inhérente au temps qui passe.

Collection particulière

191 Saint Sébastien

Pastel sur papier, 680 × 530
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Avant 1910 (selon Berger)

Hist. Galerie Druet; Georges Besnard, Paris; vente Georges Besnard, Paris, Hôtel Drouot, 9 juin 1933, n° 3 repr.; De Haucke, Paris; arrêt en Douane, 1980; achat de la Ville avec la participation de l'État, 1980.

Bibl. Roger-Marx, 1925, repr. p. 57; Fegdal, 1929, repr. pl. LIV; Berger, 1964, p. 208, n° 360; Bacou, 1980, p. 363; *Le Courrier Français de Gironde*, 25 octobre 1980; «La Chronique des Arts», in *Gazette des Beaux-Arts*, 1981, p. 10, n° 53, repr.; Coustet, 1984, p. 80; Bacou, 1984-1985, cité p. 16.

Exp. 1919, Winterthur; 1926, Paris, n° 96; 1926, Chicago, n° 33; 1980-1981, Paris, n° 347.

190

«Dans un paysage indéterminé, où se profilent à l'arrière-plan des montagnes sévères, au pied d'un arbre, le Saint, dont les mains sont attachées à une branche élevée, est transpercé de deux flèches ; à ses pieds des taches lumineuses comme si sur ce sol aride, les gouttes de son sang avaient fait jaillir des fleurs. » (Bacou, 1980-1981, p. 370, n° 347 repr.). Les couleurs ont un caractère d'irréalité : le ciel d'un bleu turquoise est parcouru de nuages dorés, parallèles au sol de même couleur ; l'arbre est ombré de pastel rouge ; des rochers mauves encastrent la composition et entourent d'une sorte d'aura le corps fragile du martyr. Celui-ci élève ses bras dans une attitude d'offrande et d'abandon. Bien que touchant encore le sol, son être semble tendu tout entier vers le ciel.

Œuvre contemporaine du Bouddha du Louvre, ce pastel présente des analogies de style et de chromatisme avec ce dernier. Selon R. Bacou, (1980-1981, p. 370), tous deux montrent un aspect de la force spirituelle. La figure humaine y est liée à la représentation de l'arbre dépouillé de feuilles, rappel de ceux de Peyrelebade que l'on retrouve aussi dans ses « Noirs » (*Un fou dans un morne paysage*, planche III de l'*Hommage à Goya*).

Il existait en 1964 deux autres pastels sur ce même thème de Saint Sébastien, avec des variantes, dans les collections Gobin et Marius Ary Leblond (Berger, 1964, n°s 359 et 361) ; une peinture figure dans la *Donation Ari et Suzanne Redon au Musée du Louvre*, 1984-1985, n° 21 ainsi que deux planches de dessins préparatoires, n°s 485 et 486 ; toutes deux sont conservées au Musée de Bâle : une toile (Cassou, 1972, repr. coul. p. 25) et une aquarelle (Coustet, 1984, repr. coul. p. 25) tandis qu'une version différente appartient à la National Gallery de Washington (Walker, *The National Gallery of Art, catalogue*, 1975, n° 781 repr.).

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

192 Le char d'Apollon

Pastel sur papier posé sur carton, 480 × 580
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
Vers 1910 (d'après le cat. Winterthur-Brême)

Hist. Legs H. Cleijndert Azn, 1958.

Bibl. Sandström, 1955, pp. 30-32 ; Bacou, 1956, t. I, p. 161 ; Bacou 1956-1957, cité p. 79 ; Berger, 1964, p. 209, n° 375 ; Selz, 1971 repr. coul. p. 61.

Exp. 1946, Amsterdam, n° 159 ; 1957, La Haye, n° 150 ; 1983-1984 Winterthur ; Brême, p. 223.

La technique du pastel donne à cette version du *Char d'Apollon* un aspect plus aérien que dans les peintures représentant le même thème (*cf.* n°s 152-154) : le ciel aux irisations de jaune, de mauve et de bleu turquoise — couleurs célestes qui s'opposent ou se mêlent aux couleurs terriennes, rouge d'argile — soutient un envol du char qui semble plus léger et plus dynamique. La lumière est vive et joue par éclats contrastés sur le torse d'Apollon et le corps des chevaux, suscitant un modelé marqué, malgré la finesse de la matière. L'ensemble est une vision particulièrement poétique de cette légende.

Amsterdam, Stedelijk Museum

193 Vase bleu avec des anémones

Pastel, 650 × 630
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
Après 1912 (selon Bacou)

Hist. Don Jacques Zoubaloff, 1916

Bibl. *La Donation J. Zoubaloff...* s.d. (1916), n° 1218, repr. pl. XXVIII ; Alexandre, 1919, repr. p. 421 ; Mellerio, 1923, repr. coul. face à la p. 32 ; Gronkowski, 1927, n° 914 ; Roger-Marx, 1956, repr. p. 24 ; Berger, 1956, p. 28 repr. ; Bacou, 1956, t. I, pp. 162-165 Berger, 1964, p. 217, n° 478 (vase figuré p. 180, fig. 23) ; Selz 1971, p. 81, repr. p. 86 ; Walters, 1977, repr. p. 40

Exp. 1930, Paris ; 1934, Paris, n° 95 ; 1952, Paris, H.C 1956-1957 Paris, n° 116

D'après R. Bacou (*cf.* cat. exp. 1956-1957, p. 62) ce pastel fut exécuté après 1912. A la date de parution de ce catalogue (1956), il existait une autre peinture d'anemones dans la collection Claude Roger-Marx et un projet de décoration avec anémones, proche, est reproduit dans Roger-Marx, 1925, p. 49.

192

193

«Fleurs venues au confluent de deux rivages, celui de la représentation, celui du souvenir. C'est la terre de l'art même, la bonne terre du réel, hersée et labourée par l'esprit» (*A.S.M.* p. 120). Instinctivement, Redon, après avoir étudié l'aspect réel des fleurs, leur espèce, leur forme, leur couleur, le transcende et semble percer, au-delà de leur apparence et de leur éclat coloré, leur mystère. Il évoque leur beauté avec autant de soin et de respect que celle d'un visage humain. Même un bouquet aussi rustique que celui-ci, est une sorte de révélateur d'une «présence» et exerce sur le spectateur un charme magique. Le fond délicatement, subtilement modulé semble participer de la même vie irradiante de lumière.
Ce pastel entra au Musée du Petit Palais de la façon suivante: en 1916 — quelque temps après la mort du peintre — un collectionneur russe du nom de Jacques Zoubaloff vint trouver Madame Redon pour acquérir une œuvre de son mari, désirant l'aider financièrement. Il choisit *La Naissance de Vénus,* emporta l'œuvre sous son bras et prit un taxi pour se rendre directement au Petit Palais où il fit don de son acquisition. Il renouvela à de nombreuses reprises sa générosité; ainsi fut constitué dans ce Musée un fonds important de toiles (*L'Arabe, cf.* n° 137, *Le Char d'Apollon, cf.* n° 152) de pastels (dont celui-ci et *La Naissance de Vénus*), d'aquarelles et de dessins d'Odilon Redon dont Zoubaloff disait: «Ses œuvres sont trop belles pour que je veuille les garder pour moi.» (*cf.* Selz, 1971, pp. 84 et 89).

Paris, Musée du Petit Palais.

Dessins et Aquarelles

194

194 Rue à Bordeaux

Crayon noir, 225 × 233
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
Annoté, en bas à droite : *Sans soleil, dans le vieux Bordeaux*
Trait d'encadrement à gauche

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 260.

Les évocations de Bordeaux, tant dans son œuvre peint et dessiné que dans ses écrits, sont très rares. De santé fragile, Redon passe son enfance jusqu'à sa onzième année, loin de ses parents, dans le domaine de Peyrelebade, près de Listrac.

La période qui suivit, celle de ses études faites dans deux pensions de Bordeaux fut, selon lui, « la plus triste et la plus lamentable de ma jeunesse. (...) Je crois pouvoir dire, poursuit-il, que de onze à dix-huit ans, je n'ai ressenti que la rancœur d'études » (*A.S.M.*, p. 14). Dans cette grisaille, plusieurs phares et refuges accaparent le jeune homme : tout d'abord les ateliers de ses maîtres, Stanislas Gorin qui lui apprend le dessin, puis Armand Clavaud qui lui fait découvrir

Dessins et Aquarelles

194

194 Rue à Bordeaux

Crayon noir, 225 × 233
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
Annoté, en bas à droite : *Sans soleil, dans le vieux Bordeaux*
Trait d'encadrement à gauche

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 260.

Les évocations de Bordeaux, tant dans son œuvre peint et dessiné que dans ses écrits, sont très rares. De santé fragile, Redon passe son enfance jusqu'à sa onzième année, loin de ses parents, dans le domaine de Peyrelebade, près de Listrac.

La période qui suivit, celle de ses études faites dans deux pensions de Bordeaux fut, selon lui, « la plus triste et la plus lamentable de ma jeunesse. (...) Je crois pouvoir dire, poursuit-il, que de onze à dix-huit ans, je n'ai ressenti que la rancœur d'études » (*A.S.M.*, p. 14). Dans cette grisaille, plusieurs phares et refuges accaparent le jeune homme : tout d'abord les ateliers de ses maîtres, Stanislas Gorin qui lui apprend le dessin, puis Armand Clavaud qui lui fait découvrir

les sciences naturelles et enfin Rodolphe Bresdin qui l'initie à l'eau-forte et à la lithographie.
D'autres lieux bordelais éveillent la sensibilité de Redon: l'Église Saint-Seurin où «les chants l'exaltent» et «les temples des pauvres quartiers de banlieue» où il ressent «une vie à son comble, haute, suprême, inouïe». Enfin, le Musée et les expositions, où il découvre, «dans les frissons et les fièvres», Delacroix, Millet, Corot, Moreau...
Face à ces ateliers entourés de fleurs, c'est un vieux Bordeaux sans soleil dont se souvient ici Redon.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

195

195 Femme cousant près d'une fenêtre

Crayon noir et estompe, 324 × 245
Monogrammé, en bas à gauche, dans l'ombre: *Od. R.*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, nº 186.

Intéressant essai datant de la jeunesse de Redon, qui prélude à certaines recherches de Seurat et des Nabis.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

196

196 Paysage du Médoc

Fusain sur papier chamois, 320 × 430
Signé, en bas à droite: *Redon*
Seconde signature apocryphe, en bas à droite
Vers 1867

Hist. Dubedat; Imberti, Bordeaux.

Bibl. Hobbs, 1977, p. 9, fig. 2.

Exp. 1981, Bordeaux, nº 54 (sous le titre: *Vache dans un paysage médocain*).

«Dans ces régions du Médoc, mon père était possesseur d'un ancien domaine entouré de vignes et de terres incultes, avec de grands arbres, des genêts toujours, des bruyères tout près du château. Lorsque j'étais enfant, on ne voyait au-delà du seuil que des terrains vagues garnis de ronces, de fougères, et des restes de larges allées plantées d'ormeaux et de chênes, routes abandonnées, à demi-sauvages, qu'on réservait autrefois pour le service de tout domaine: un reste de solennelle grandeur, décor naturel, sans conventions et sans

197

198

lignes, taillé sans pénurie à larges coupes, en plein bois ou forêt vierge peut-être, à travers des terres qu'on ne mesurait pas» (*A.S.M.* p. 13).

Collection particulière

197 Bouquet d'arbres

Pinceau, lavis d'encre de Chine sur esquisse au crayon noir et papier chamois, 378 × 270
Monogrammé, en bas à droite: *Od. R.*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 346.

Une mention spéciale doit être donnée à ce dessin qui constitue, semble-t-il, un essai dans une technique rarement utilisée dans le groupe des études d'arbres de Redon, le lavis d'encre de Chine traité en larges et rapides indications sur une esquisse au crayon.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

198 Arbre

Crayon noir sur papier chamois, 320 × 255
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Trait d'encadrement au crayon brun

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Bibl. Fegdal, 1929, pl. XIV; *Catalogue Exposition Odilon Redon,* 1956-1957, cité notice n° 9.

Exp. 1920, Paris, n° 153; 1923, Paris, n° 267; 1984-1985, Paris, n° 347.

Les études d'arbres, directes et sensibles que Redon exécuta tout au long de sa carrière, culminent avec cette étude de chêne, dont l'artiste ne voulut jamais se séparer et qui était accrochée aux murs de son atelier, 129, avenue de Wagram.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

199

200

199 Rochers et arbrisseaux. Basses-Pyrénées

Crayon noir sur papier chamois, 320 × 225
Monogrammé et annoté, en bas à droite : *Od. R. Basses-Pyrénées*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 251.

Exécuté lors du séjour de Redon chez Henry Berdoly, vers 1863, à Uhart-Mixe près de Saint-Palais (Basses-Pyrénées).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

200 Rodolphe Bresdin

Crayon noir et estompe, 310 × 242
Double signature, en bas à droite : *Odilon Redon* (à demi effacé), ODILON REDON
Daté, en bas à droite : *1865*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Bibl. Mellerio, 1913, p. 98.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 171.

Ce portrait d'une particulière importance, l'une des rares effigies connues de Bresdin, a été exécutée en 1865 à Bordeaux. Redon décrit ainsi son maître : « C'était un homme trapu et puissant, les bras courts, la figure aux yeux clairs et fins. Un front placide et haut qu'aucune ride ne rayait » (*A.S.M.*, p. 126). Le premier essai de Redon à l'eau-forte, *Le Gué* exécuté en 1865 (*cf.* n° 44) est signé « Élève de Bresdin ». Le portrait de Bresdin a servi pour la planche I de l'album de lithographies *La nuit* publié en 1886, intitulé, *A la vieillesse* (*cf.* Mellerio, 1913, n° 62).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

201 Arï Redon à neuf ans

Crayon noir et estompe, 375 × 261
Annoté en haut à gauche : *22 janvier 1898*
1898

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 180.

201

Ce remarquable portrait, l'un des plus beaux de toute son œuvre, a été transposé en lithographie, la même année 1898 (Mellerio, 1913, n° 170). Il n'existe que de rares épreuves d'essai de cette pièce destinée à *L'Estampe et l'Affiche*, qui n'a pas été tirée. Le dessin est très supérieur à l'estampe. (Sur Arï Redon, *cf.* n° 111.)

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

202 Femme de trois-quarts à gauche

Mine de plomb, 290 × 220
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. Redon, 1971, pl. 29 (édition allemande d'*A Soi-même*).

Exp. 1947, Zurich, n° 284.

Ce portrait de fillette au regard si réfléchi qu'on a pu le désigner comme un portrait de femme, exprime bien tout ce que l'artiste découvre auprès de ces êtres qui ne sont encore que des enfants mais qui déjà révèlent toutes les qualités de la femme. L'émotion de Redon — sensuelle mais si respectueuse — enveloppe la fillette d'un halo de clarté, comme si sa pureté la transfigurait. Son regard soucieux, comme pénétrant l'avenir, sa réserve, sa grâce semble l'identifier à la Vierge.
Un portrait de cette même fillette nue, à mi-corps (Mellerio, 1923, repr. p. 71) rend encore plus sensible la tendresse de Redon qu'il exprime aussi dans *A Soi-même* : « J'aime les fillettes ; je vois en elles toute la femme sans y trouver une femme, et c'est exquis. Celui qui compliquerait cet aveu et l'accueillerait d'un sourire ne saurait pas ce qui réside en la grâce. La grâce est révélatrice d'infinies virtuosités et d'une vie en puissance qui fait le charme de l'esprit, par les yeux » (*A.S.M.*, pp. 99-100).

Paris, Musée du Petit Palais

203 Portrait d'André Bonger

Sanguine, 217 × 167
Signé, daté, dédicacé, en bas à droite : *1904 à Monsieur A. Bonger. en souvenir affectueux. Odilon Redon*
1904

Bibl. Bacou, 1956, pp. 106-107 ; Bacou, 1964, p. 398 ; Berger, 1964, n° 774.

Exp. 1948, Arnhem, n° 13 ; 1956-1957, Paris, n° 193 ; 1957, La Haye, n° 208.

André Bonger occupe une place importante dans la vie et l'art de Redon. Grand amateur et collectionneur de peinture,

202

203

204

il joua un rôle considérable dans l'accueil chaleureux que reçut Redon en Hollande. De solides liens d'amitié unirent les deux hommes qui se connurent grâce à Émile Bernard. Une correspondance qui ne s'interrompit qu'à la mort de l'artiste s'établit entre eux. André Bonger aida Redon; sur son initiative, le Cercle Artistique de La Haye prépara en 1894 une grande exposition réunissant les pièces maîtresses de Redon. André Bonger organisera une autre exposition Redon à Rotterdam en mai 1907, les œuvres présentées provenaient dans leur grande majorité de sa collection.
L'artiste dans une de ses lettres datée du 4 décembre écrit à Bonger: « J'ai remis à Boyer le dessin, le petit portrait à la sanguine; il est bien peu de chose et je regrette que le temps si court et le jour si sombre de mon atelier ne m'aient permis de faire mieux. Accueillez-le comme un souvenir » (Bacou, 1956, p. 107, note nº 1). L'année suivante, Redon fit un pastel représentant Mme Bonger première épouse du collectionneur. C'est à André Bonger enfin que Redon dédira le livre de notes et de souvenirs *A Soi-même*.

Collection particulière

204 Portrait d'Olivier Sainsère

Sanguine, 410 × 300
Signé, daté, dédicacé en bas à droite: *à Olivier Sainsère en toute amitié 1905 Odilon Redon*
1905

Hist. Olivier Sainsère; achat chez Sotheby, Londres, 4 juillet 1973.

Bibl. Mellerio, 1923, repr. pp. 94-95; Fegdal, 1929, p. 57; Berger, 1964, pp. 107-237, nº 762

Exp. 1923, Paris.

Olivier Sainsère, conseiller d'État et amateur d'art, faisait partie des proches de Redon qui se réunissaient à Paris, dans l'appartement de l'artiste, avenue de Wagram le vendredi, en fin d'après-midi. Redon réalisa pour ses amis quelques ensembles décoratifs; pour Olivier Sainsère, il fit des paravents.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

205 Petit port sur la lagune

Crayon noir, 190 × 240
Monogrammé, en bas à gauche: *Od. R.*
Vers 1908

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, nº 290.

Étude pour la peinture conservée au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (*cf.* nº 130).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

205

206 Saint Antoine et deux tentatrices

Plume et encre de Chine, 195 × 190
Monogrammé, en bas au centre : *OR.*

Hist. Kornfeld et Klipstein, Berne.

Redon collabora plusieurs années avec le marchand de tableaux et éditeur Vollard ; il réalisa pour lui la suite de lithographies sur le thème de *l'Apocalypse de Saint Jean (cf.* n°s 94-95) et exécuta sur commande ses deux premières et uniques lithographies en couleurs. Vollard l'accueillera dans sa galerie en 1898 et en 1901 ; il lui acheta cent deux fusains et lui commanda même une dernière suite de *La Tentation de Saint Antoine.* Plusieurs planches furent exécutées par Redon en 1910 (celles-ci n'ont pas été répertoriées par Mellerio). Cette édition fut remise à plus tard, et longuement préparée ; l'achevé d'imprimer de l'ouvrage porte la date du 24 septembre 1938.
Ce dessin, esquisse rapide à la plume et à l'encre, peut être daté de 1910 ; il présente deux tentatrices, debout, près de la longue croix plantée dans le sol à dix pas de la cabane de boue et de roseau où vivait Saint Antoine.

New York, Collection de la famille Ian Woodner

206

207 Étude pour Roger et Angélique

Lavis d'encre de Chine sur papier blanc, 295 × 234
Monogrammé, en bas à gauche : *Od. R.*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. Mellerio, 1923, repr. p. 135.

Exp. 1956-1957, Paris, n° 194 ; 1957, La Haye, n° 210.

Les monstres hideux de la période des « Noirs » ne sont pas combattus. Les gnomes, les polypes, les satyres, les chimères, ces êtres « singuliers » à la tête d'homme et au corps de poisson, ces chrysalides couleur de sang s'éveillent à la vie. Aucun être ne les combat. « Il y eut des luttes » mais « de vaines victoires » ; l'aile de Pégase reste impuissante (*cf. Les Origines,* pl. VI et VII). L'artiste est damné (1889), Pégase captif, le cauchemar semble « multiforme et sans trêve » (*Les Fleurs du Mal,* pl. VI, 1890). Cependant que Saint Antoine crie « Au secours, mon Dieu ! », des profils s'illuminent, Pégase ouvre ses ailes (*L'aile,* 1893, lithographie) ; Saint Jean, enfin, célèbre la « Sainte cité, la nouvelle Jérusalem », les anges enchaînent les monstres, le diable est jeté « dans l'étang de feu et de soufre, où est la bête et le faux prophète », la femme se revêt du soleil, une grande étoile argentée tombe du ciel (*Apocalypse de Saint Jean,* 1899). Mais la lutte se poursuit pour de

207

208

glorieuses victoires : Pégase se cabre, ses ailes claquent (toile, vers 1905-1907, cf. 146). Persée et son cheval ailé affrontent les vagues et se ruent vers le monstre (toile, vers 1908, cat. Winterthur ; Brême, p. 198), Saint Georges combat (1900-1910, cf. n° 145), Roger enfin libère Angélique (*Angélique,* vers 1904, coll. privée Suisse ; *Angélique et le dragon,* vers 1905, coll. privée, Suisse, cat. Winterthur ; Brême, pp. 202-203 ; *Roger et Angélique,* vers 1908-1910, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller ; pastel, vers 1910, New York, Museum of Modern Art). Comme Delacroix, Redon multiplie les scènes autour de ces deux héros de l'Arioste. (Scènes parfois confondues avec celles évoquant Persée ou Saint Georges.) Les versions diffèrent, glissant d'un premier intérêt pour la captive au corps à peine esquissé mais si ardent dans ses couleurs que le reste de la toile en est irradié, à une toile où le monstre pris en gros plan, rôde autour d'Angélique confondue à la falaise, puis à l'œuvre du Musée d'Otterlo où le combat domine pour aboutir au pastel de New York où la symphonie colorée prend le dessus, la scène se réduisant à de petits personnages engloutis dans une brume de couleurs. Ce dessin, proche de la version d'Otterlo dans l'élan de Roger vers le monstre, est encore hésitant quant à la forme que prendra la monture de Roger (griffon, hippogriffe ?) et réduit Angélique à un petit personnage terrifié, axant la scène sur l'assaut.

Paris, Musée du Petit Palais

208 Feuille d'études, avec Pégase et le serpent

Crayon noir, 155 × 165

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 478.

Ce feuillet apporte un remarquable exemple du passage du réel vu à la création de l'imaginaire, les croquis de chevaux dans le pré provoquant l'image rêvée et hautement symbolique de Pégase victorieux de l'hydre ; ce thème a inspiré l'une des plus belles peintures de l'œuvre coloré : *Pégase et le Dragon* du Rijksmuseum Kröller-Müller (*cf.* n° 146).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

209

209 Étude de centaure et de cheval

Plume et lavis d'encre de Chine, 233 × 146

Bibl. Bacou, 1956, t. II, p. 59, n° 103, repr.; Myagawa, 1971, repr. p. 91.

Exp. 1957, La Haye, n° 211.

Cette confrontation du centaure et du cheval est en sorte un résumé de la pensée de Redon sur le processus évolutionniste qu'il illustre dans ses suites lithographiques *Dans le Rêve* et *Les Origines*.
Le centaure, comme la Sirène, le satyre ou le cyclope, est un être mutant, monstrueux, à moitié homme et à moitié cheval, luttant avec violence dans l'espoir de survivre. Mais ses luttes sont vaines, l'évolution rejetant ce monstre inadapté au profit de l'homme et du cheval.
Le centaure bande une dernière fois son arc, mais que peut-il contre l'évidence du cheval à qui les ailes de Pégase ne sont même plus indispensables pour s'élancer, sûr de sa liberté conquise.

Paris, Musée du Petit Palais

210

211

210 Trois études pour un Saint Sébastien

Plume et encre de Chine, 213 × 132
Monogrammé, en haut à droite, de bas en haut: *Od. R.*
A gauche, croquis séparé de la tête.

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 485.

L'étude la plus poussée en haut à droite est proche du pastel du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (*cf.* n° 191).

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

211 Saint Sébastien

Plume et encre de Chine, 213 × 132
Monogrammé, en bas à droite : *Od. R.*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 486.

Contemporain, de même technique et sur le même papier que l'étude précédente.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Donation Arï et Suzanne Redon)

212 La Sulamite

Encre de Chine sur papier Ingres, 309 × 236
Monogrammé, vers le milieu à droite : *Or.*
Signé, en bas, à droite : *Odilon Redon*
1897

Bibl. Berger, 1964, n° 78.

Exp. 1983, Zurich ; Brême ; Bielefeld ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 83.

212

La Sulamite apparaît dans le *Cantique des Cantiques*, suite de poèmes célébrant à travers un couple, le Bien-Aimé et la Bien-Aimée (La Sulamite) qui se perdent, se rejoignent, se reperdent et se retrouvent, l'amour. Dans cette œuvre se trouve magnifié l'attrait réciproque de l'homme et de la femme, allégorie et parabole de l'amour sans borne de Dieu pour son peuple. Cet amour humain symbolise une réalité religieuse que les Sages et les Apôtres de l'époque chrétienne ont cherché à interpréter. Saint Paul y voyait l'amour du Christ pour son Église, Saint Ambroise, lui, assimilait la Sulamite à la Vierge Marie. La célèbre beauté de la Sulamite et les comparaisons poétiques qu'emploie son Bien-Aimé pour la qualifier, sont devenues les attributs de l'Immaculée Conception.
La Sulamite est aussi la préfigure des Saintes Femmes qui vont à la recherche du Christ dans le sépulcre comme la fiancée du *Cantique des Cantiques* en quête de son Bien-Aimé.
La même année, Redon réalisera une lithographie sur le même thème (*cf.* Mellerio, 1913, n° 167). La composition diffère cependant : présentée en pied dans cette étude rapide et enlevée, elle apparaît sur l'œuvre gravée en buste, la tête penchée, les yeux clos, la chevelure et la poitrine ornées de fleurs.

Collection particulière

213 Trois études de femme nue

Encre de Chine, plume et pinceau, 230 × 180
Monogrammé, en bas à droite : *Od. R.*
Vers 1910-1912

Bibl. Mellerio, 1923, repr. face p. 10 ; Myagawa, 1971, repr. p. 107 ; Redon, 1971, repr. pl. 54 (édition allemande d'*A Soi-Même*).

Exp. 1961, New York, n° 129.

Ces trois dessins de femme nue renvoient soit à des études plus poussées (*Femme à la longue tunique*, cat. Winterthur, Brême, p. 84), soit à des œuvres achevées (*Nu* in Th. Walters, p. 27 ou *La Naissance de Vénus*, in Cassou, p. 55).

213

Vénus, Ève ou Pandore découvrent leur corps à notre regard; lascif, impassible ou pudique, ils semblent s'éveiller à la vie, se déployant dans une coquille, s'avançant dans la lumière, encore hésitant, craintif. La nudité de ces femmes est sensuelle, lumineuse, pudique; lovée dans la nacre, irradiante de lumière où à demi-voilée d'une longue tunique, leur beauté précieuse, leur grâce se dégagent comme d'un écrin, encore protégée mais déjà offerte.

Paris, Musée du Petit Palais

214 Deux études de femme nue

Encre de Chine. 221 × 164
Monogrammé, en bas à gauche: *Od. R.*

Bibl. Mellerio, 1923, repr. p. 18.

Exp. 1957, La Haye, nº 215

Redon semble avoir éprouvé beaucoup de difficultés à dessiner le corps humain, et l'un de ses regrets est de ne pas l'avoir assez étudié lors de son apprentissage. «S'il m'était permis de recommencer aujourd'hui mon éducation de peintre, écrit-il dans *A Soi-Même*, je crois que je ferais beaucoup pour la croissance et le plus grand développement de mes facultés, des copies du corps humain; je le disséquerais, l'analyserais et le modèlerais même, pour le reconstituer aisément de mémoire à profusion» (*A.S.M.*, p. 17).
L'une des contradictions apparentes des dessins de Redon est leur précision dans l'imaginaire et leur inachèvement, voire leur mollesse dans les évocations plus réalistes. «Donner de la logique visuelle aux éléments imaginaires» écrit-il dans *A Soi-Même* (p. 21), mais peut-être aussi chercher et laisser découvrir tout le mystère, l'irréel, le fantastique cachés dans chaque être, qu'un dessin moins précis permet de suggérer.

Paris, Musée du Petit Palais

215 Nu à la chevelure

Pinceau et encre de Chine, 245 × 122
Monogrammé, en bas à droite: *Od. R.*

Bibl. Mellerio, 1923, repr. p. 81; Redon, 1971, pl. 55 (édition allemande d'*A Soi-même*).

Exp. 1957, La Haye, nº 213; 1958, Brême, nº 54.

Comme Ève, la jeune femme tend la main vers le fruit qui lui est offert. D'autres fruits (ou fleurs?) volent autour d'elle et

214

215

216

semblent l'avertir du danger. Elle est nue; sa longue chevelure emmêlée enveloppe comme une cape sa silhouette encore mal définie.
Comme si sa douleur de mère l'avait rédemptée, et devait définitivement rédempter toute femme, la figure d'Ève se mêlera désormais, sous le pinceau de Redon, aux êtres de lumière qu'il évoque à partir des années 1900.

Paris, Musée du Petit Palais

216 Nu assis

Pinceau et encre de Chine, 240 × 292
Monogrammé, en bas à gauche: *Od. R.*

Bibl. Myagawa, 1971, repr. p. 81.

Déesse de la mer ou Vénus naissante (*cf.* les toiles correspondantes repr. in J. Cassou, p. 54 et in catalogue Acquavella Galleries *Odilon Redon,* New York, 1970, n° 28), cette nouvelle Olympia repose dans un doux cocon. Ses formes opulentes et sensuelles expriment un bien-être satisfait. Ses yeux s'amusent des bouquets reposant auprès d'elle. Son sourire ironise-t-il sur cet hommage discret ou bien masque-t-il une pudeur secrète?

Paris, Musée du Petit Palais

217 Tête de jeune femme de profil à gauche

Crayon noir et estompe sur papier rose, 256 × 256
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 181.

Étude exécutée lors d'un séjour de l'artiste chez Gustave Fayet à l'Abbaye de Fontfroide vers 1910, d'après une jeune languedocienne qu'il surnommait la «Sarrazine».

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

218 Tête de femme

Crayon, 153 × 225
Signé, en bas à droite: *O. Redon*

Bibl. Berger, 1964, n° 783, repr.

Exp. 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 57.

Cette jeune fille au profil gracieusement mis en valeur par une technique de traits à la fois souple et ferme et un jeu d'estompe savamment disposé, est peut-être celui de la sœur d'une jeune languedocienne surnommée par l'artiste la «Sarrazine» (*cf.* n° 217).

Collection particulière

217

213

219 Le Char d'Apollon

Crayon noir, 210 × 270
Monogrammé, en bas à droite: *Od. R.*
A gauche, de la main de l'artiste, chiffres

Hist. Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1982.

Exp. 1984-1985, Paris, n° 479.

Si le motif du char tiré par des coursiers apparaît dans les croquis de 1864 (Carnet n° I, f°s 2 et 4, *Catalogue Donation Arï et Suzanne Redon,* pp. 203 et 207), il faut, sans doute, rechercher dans les profondes impressions ressenties par Redon devant le *Phaéton* de Moreau (*A.S.M.,* pp. 64-65) et devant le plafond de Delacroix dans la Galerie d'Apollon (*A.S.M.,* pp. 175-176), l'origine du thème du *Char d'Apollon* qui se développe dans les dix dernières années de sa carrière.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
(Donation Arï et Suzanne Redon)

220 Le Char d'Apollon

Crayon, 153 × 180
Monogrammé, en bas à droite: *Od. R.*

Bibl. Berger, 1964, n° 777, repr.

Exp. 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 255.

Ce dessin est une étude pour un des nombreux pastels ou toiles sur le même sujet; son coup de crayon nerveux et fougueux accentue le mouvement et l'élan irrésistible des deux chevaux prêts à s'élancer et l'attitude déterminé du conducteur de ce bige. Le char d'Apollon est l'un des thèmes favoris de Redon à partir de 1905.
Son origine se trouve dans certaines œuvres de ses contemporains mais aussi dans des copies d'antiques réalisées dans sa jeunesse et qu'il conserva soigneusement toute sa vie.

Collection particulière

219

220

221

221 Homme et femme devant le soleil

Aquarelle et mine de plomb, 140 × 225
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*
Vers 1910-1914

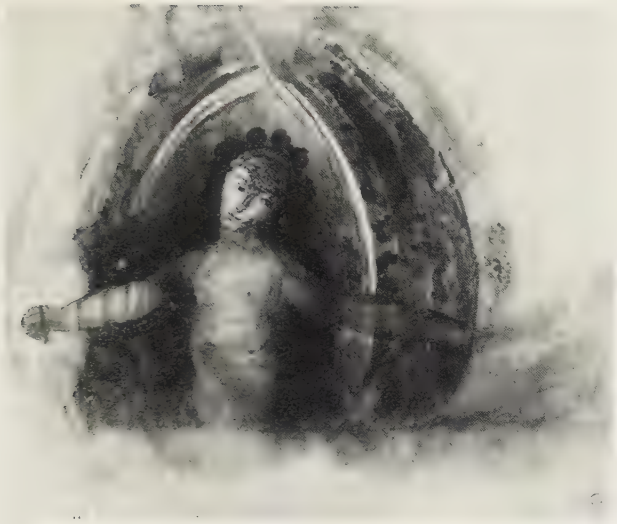
Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 220.

Exp 1972, Londres ; Liverpool, n° 250 ; 1972, Madrid ; Barcelone, n 215.

La femme apparaît, comme souvent, nue, repliée sur elle-même, les yeux clos, solitaire sur son promontoire. L'homme la regarde, raidi, le front soucieux, les lèvres closes. Il semble faire front, s'interdire le moindre mouvement, refouler ses élans devant cet être qui semble lui faire signe, mais qu'il ne saurait atteindre.
Mémoire d'Andromède ou d'Angélique, elle est délivrée de ses liens ; elle n'est plus la captive de quelques monstres mais peut-être maintenant de l'imaginaire, du mythique qui l'enveloppent, l'isolent dans son mystère que l'homme moderne semble voué à ne pouvoir que contempler.

Paris, Musée du Petit Palais



222

222 Buste de femme étendant les bras

Aquarelle, 171 × 203
Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. Bacou, 1956, t. I, p. 220 ; Myagawa, t. X, pl. 10, p. 112 ; *Catalogue des Collections Municipales*, 1927, n° 918 ; Jullian, 1973, repr. coul., fig. 8 ; Walters, 1977, repr. p. 29 ; Coustet, 1984, repr. coul., p. 55

Exp. 1934, Paris, n° 102 ; 1947, Bruxelles, n° 774 ; 1947, Berne ; Genève ; Bâle, n° 85 ; 1950, Vienne, n° 246 ; 1954, Tokyo, n° 68 ; 1957, Bordeaux, n° 342 ; 1961, New York, n° 70 ; 1968, Francfort ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 249 ; 1972, Madrid, n° 217 ; 1983, Winterthur ; Brême, p. 90.

La femme n'est plus repliée sur elle-même. Elle se dégage de son ombre, de son cocon, des ténèbres. Elle s'ouvre à la vie, à la lumière. Son heaume se pare de fleurs. Ses longs bras déployés sont prêts à recevoir, à embrasser. Et s'ils ne sont pas sans évoquer les bras du Christ sur la croix, leur souplesse, leur large arrondi sont bien l'annonce d'un accueil. Geste de paix, élan de tendresse, de commisération de cet être nouveau dont l'identité évoque celles, mêlées, du Christ et de la Vierge.

Paris, Musée du Petit Palais

223 Centaure ailé terrassant un monstre

Aquarelle, lavis gris et rehauts de sanguine, 230 × 150
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales*, 1927, n° 923 ; Bacou, 1956, t. I, p. 66 ; Walters, 1977, repr. p. 24.

Exp. 1934, Paris, n° 107 ; 1952, Paris, n° 49 ; 1963-1964, Nancy, n° 94 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 251 ; 1972, Madrid ; Barcelone, n° 214.

Le vieux centaure harnaché d'ailes de papillons tente de transpercer de sa flèche trop frêle le serpent monstrueux. Ses ailes vont-elles lui donner la victoire, comme elles avaient permis à Pégase de triompher de la Chimère ? Le monstre lui-même semble en douter et tourner en dérision cet être lourd et grossier, bien naïf d'avoir pu croire un instant vaincre et se perpétuer.

Paris, Musée du Petit Palais

223

224

225

224 Profil de femme à droite

Aquarelle et mine de plomb, 220 × 140
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. 1927, *Catalogue des Collections Municipales,* n° 919; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220.

Exp. 1904, Paris, n° 103; 1938, Bordeaux, n° 588; 1952, Paris, n° 46; 1972-1973, Munich.

Dans les années 1900-1910, les profils de femme lovés dans une structure close: ogive, coquille, arche ou cocon, se multiplient. Ils évoquent tout à la fois le sommeil, le rêve, le recueillement, la pudeur, dans une attitude de refuge et de bien-être.
La jeune femme semble avoir entr'aperçu la vie (*Éclosion,* fusain, 1890-1895, repr. in cat. Winterthur, Brême, p. 75) et préférer se blottir dans cette chaude cavité colorée, monde de la pureté et de l'imaginaire que lui réserve Redon une dernière fois. Plongée dans son rêve, enveloppée de son mystère, elle trouvera dans le mythe de Vénus l'image glorieuse de sa naissance et dans le déploiement de son corps dans la nacre, celle de la liberté.

Paris. Musée du Petit Palais

225 Portrait de femme dans une coquille

Aquarelle, 238 × 158
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*

Exp. 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 94.

Variante de l'image de la jeune femme au visage légèrement incliné et réfléchi s'inscrivant au centre d'une figure ovoïde, rappel de motifs chers à Redon tels que la sphère, l'œuf ou le coquillage.

Collection particulière

226 Tête couronnée

Crayon et aquarelle sur papier, 209 × 175
Signé, en bas à gauche à la plume: *Odilon Redon*
Sur le soubassement, en bas, vers la droite, inscription au crayon: *L'idea y kres*

Hist. Acquis de la Galerie Rosengart, Lucerne.

Bibl. Daulte, 1969, pp. 102-103; Daulte; Huisman, 1976, pl. 132.

Ces « fleurs du souvenir » que Redon évoque dans ses écrits, celles qui contraignent l'artiste à abandonner certains ouvrages pour mener à bien ceux qui s'imposent à lui par

226

l'imaginaire, ces « fleurs venues au confluent de deux rivages, celui de la représentation, celui du souvenir » (*A.S.M.*, p. 120), envahissent l'espace du cadre architectural, comme affluant d'un ailleurs lointain. La jeune femme couronnée, vierge ou promise à une alliance proche, se recueille auprès d'elles, rassemblant sous ses yeux clos les images éparses que leur parfum suscite.

Berne, Musée des Beaux-Arts

227 Profil de femme à droite

Aquarelle, 210 × 165
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales*, 1927, n° 925 ; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220 ; Coustet, 1984, repr. coul., p. 53.

Exp. 1934, Paris, n° 109 ; 1947, Zurich, n° 281 ; 1952, Paris, n° 50 ; 1958, Berne, n° 219 ; 1968, Francfort ; 1972, Madrid ; Barcelone, n° 216 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 248.

Cette jeune fille qui tient « un vase d'où s'échappent ses rêves » (Coustet, p. 53) est prise dans le monde de l'imaginaire, monde infini mais ici contenu, protégé par la courbe d'une arche. Le rêve se répand, se gonfle comme une onde au soleil couchant, enveloppe le pur profil de la jeune fille, la maintenant comme hypnotisée dans cet ailleurs chaud et mouvant.
Ce rêve qui prend la forme d'une abstraction colorée est comme un écho de ce que Redon, élève incompris de son professeur, sentait et voyait déjà, face à l'enseignement traditionnel alors dispensé à l'École des Beaux-Arts : « Il me préconisait d'enfermer dans un contour une forme que je voyais, moi, palpitante. Sous prétexte de simplification (et pourquoi ?), il me faisait fermer les yeux à la lumière et négliger la vision des substances. Je n'ai jamais pu m'y contraindre. Je ne sens que les ombres, les reliefs apparents ; tout contour étant sans doute une abstraction. (...) L'élève ne voyait que l'expression, que l'expansion du sentiment triomphant des formes. » (*A.S.M.*, p. 22).

Paris, Musée du Petit Palais

228 Cheval cabré

Plume et encre de Chine, aquarelle, 255 × 178
1910-1912

Exp. 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 95.

227

228

Dès sa jeunesse, Redon manifesta dans ses œuvres son intérêt passionné pour le cheval. Dans ses dessins et gravures des années 1860, sa manière reste un peu dure et raide. Mais lorsque après 1870, installé avenue du Maine, centre du commerce des chevaux à Paris, il multiplie les esquisses, son dessin va s'assouplir. Comme le remarque J. Doin (1914, p. 13), le cheval sera alors le point de départ pour de multiples compositions où l'imagination de Redon, alliée à une technique complètement maîtrisée, le fera vivre sous la forme d'êtres mythiques tels Pégase ou les coursiers du Char du Soleil.

Le cheval devient figure idéale, expression au-delà de l'agilité et du mouvement, de l'élégance, de la noblesse et même comme ici d'une certaine grâce. A. Mellerio (1923, p. 137) raconte qu'en août 1914, au début de la guerre, Redon faisait encore des croquis de cavaliers qui campaient près de chez lui, à Bièvres.

Dans ce dessin aquarellé, le cheval se cabre soudain comme pour un essor. Sa blancheur est le signe de sa noblesse, elle s'oppose aux couleurs radieuses du paysage; une forêt épaisse et pourtant traversée de lumière est ébauchée par cercles concentriques comme un arc-en-ciel, rappelant que pour Redon, la nature est animée, «la matière elle-même contient la vie et l'esprit» (Sandström, 1955, p. 89). La présence d'un «jour si plein, si pur, le premier du Printemps» (*A.S.M.*, p. 58) apparaît dans la pluie enivrante d'une multitude de petites fleurs vertes et bleues.

Collection particulière

229 Étude de fleurs

Aquarelle, 170 × 245
Monogrammé et signé, en bas à droite: *Od. R* et *Odilon Redon*

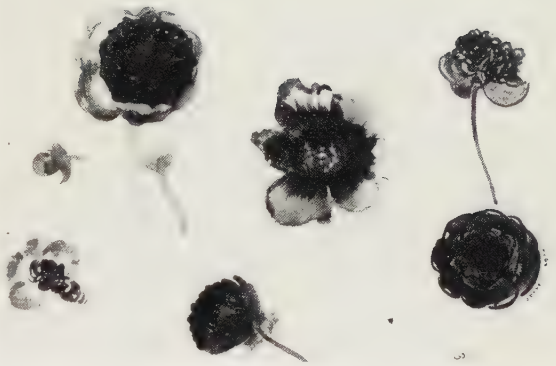
Hist. Collection J. Zoubaloff; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales*, 1927, n° 926; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220.

Exp. 1947, Berne; Genève; Bâle, n° 85; 1952-1953, Rotterdam, n° 109; 1955, Saint-Étienne; 1956-1957, Paris, n° 202.

Les neuf aquarelles suivantes proviennent (sauf le n° 232) du don de J. Zoubaloff au Petit Palais en 1916 (*cf.* notice n° 193). «A côté des dessins à l'encre de chine, au pinceau ou au roseau, il y a aussi les aquarelles: au terme de sa carrière Redon retrouve cette technique chère à sa jeunesse, rapide et colorée. Sur le feuillet blanc, son pinceau se plaît à évoquer une flore irréelle des papillons lumineux, des profils féminins pensifs et doux. Ces aquarelles marquent le point extrême de cette conquête de la joie» (Bacon, 1956, t. I, p. 220).

Paris, Musée du Petit Palais



229

230 Croquis de fleurs

Aquarelle, 245 × 170
Signé, vers le bas à droite: *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales*, 1927, n° 927; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220.

Exp. 1934, Paris, n° 111; 1956-1957, Paris, n° 203.

Paris, Musée du Petit Palais

230

231

231 Étude de femme avec croquis de fleurs et d'animaux

Aquarelle, 150 × 230
Monogrammé, en bas à gauche : *Od. R.*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales,* 1927, n° 922 ; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220.

Exp. 1934, Paris, n° 106 ; 1947, Paris, n° 280 ; 1947, Berne, n° 84 ; 1952, Paris, n° 48 ; 1952-1953, Rotterdam, n° 106 ; 1956-1957, Paris, n° 201 ; 1957, La Haye, n° 218 ; 1962, Venise, n° 23.

Paris, Musée du Petit Palais

232 Fleurs et figures

Aquarelle et crayon sur papier, 356 × 255
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Exp. 1983, Zurich ; Brême ; Bielefeld ; 1983-1984, Winterthur ; Brême, p. 178.

Collection particulière

233 Étude de fleurs et papillon

Aquarelle et mine de plomb, 225 × 170
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

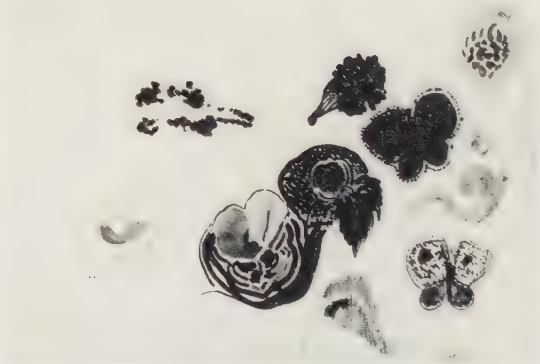
Bibl. *Catalogue des Collections Municipales,* 1927, n° 924 ; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220

Exp. 1934, Paris, n° 108 ; 1952-1953, Rotterdam, n° 108 ; 1957, La Haye, n° 219 ; 1958, Berne, h.c. ; 1961, New York, n° 71.

Paris, Musée du Petit Palais

233

234



234 Papillons et fleurs

Aquarelle, 170 × 235
Signé, vers le bas à gauche : *Odilon Redon*
Monogrammé, en bas à droite : *Od. R.*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales,* 1927, n° 928 ; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220.

Exp. 1934, Paris, n° 112 ; 1952, Paris, n° 51 ; 1956-1957, Paris, n° 204 ; 1958, Courbevoie ; 1958, Berne, n° 218 ; 1961, New York, n° 72.

Paris, Musée du Petit Palais

232

235

236

235 Papillons et fleur

Aquarelle, 230 × 150
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales,* 1927, n° 920 ; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220 ; Coustet, 1984, repr. coul., p. 45.

Exp. 1934, Paris, n° 104 ; 1938, Bordeaux, n° 589 (sous le titre : *Le papillon rouge*) ; 1947, Berne ; Bâle, n° 84 ; 1952, Paris, n° 47 ; 1952-1953, Rotterdam, n° 107 ; 1955, Prague ; 1956-1957, Paris, n° 200 ; 1958, Courbevoie ; 1958, Berne, n° 216 ; 1962, Venise, n° 24 ; 1972-1973, Munich.

Paris, Musée du Petit Palais

236 Feuille d'études : deux papillons, une fleur, un profil

Aquarelle, 230 × 150
Signé, vers le bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

Bibl. *Catalogue des Collections Municipales,* 1927, n° 921 ; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220.

Exp. 1934, Paris, n° 105 ; 1963-1964, Nancy, n° 95.

Paris, Musée du Petit Palais

237 Sept études de papillons

Aquarelle, 230 × 150
Signé, vers le bas à droite : *Odilon Redon*

Hist. Collection J. Zoubaloff ; don au Petit Palais, 1916.

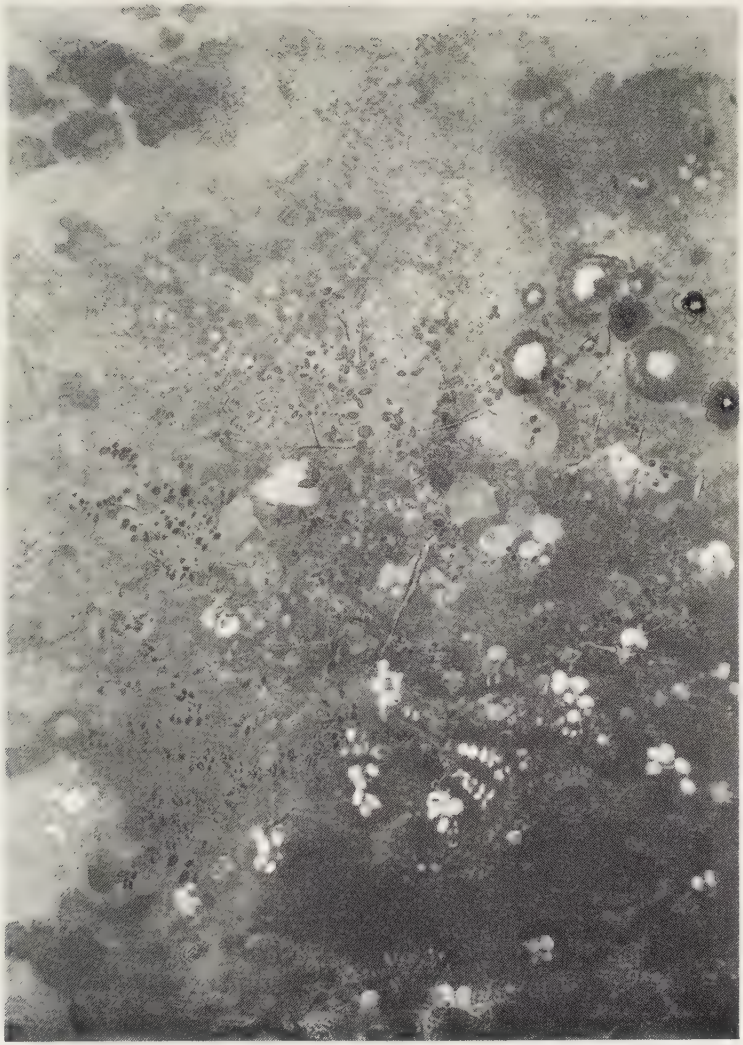
Bibl. *Catalogue des Collections Municipales,* 1927, n° 929 ; Bacou, 1956, t. I, cité p. 220.

Exp. 1934, Paris, n° 113 ; 1952-1953, Rotterdam, n° 110 ; 1955, Saint-Étienne ; 1956-1957, Paris, n° 205 ; 1958, Courbevoie ; 1958, Berne, n° 217.

Paris, Musée du Petit Palais

237

Art décoratif



238

238 Fleurs - Panneau rouge

Peinture à la détrempe, 159,5 × 113,5
1905

Hist. Prince Bibesco.

Bibl. Mellerio, 1923, p. 141; Bacou, 1956-1957, p. 90; Berger, 1964, p. 205, n° 321.

Exp. 1926, Paris, n° 168; 1983-1984, Winterthur; Brême, pp. 180-181.

L'année 1900 marque les débuts de l'œuvre décorative de Redon. Cette année-là, il commence à peindre de grands panneaux — qu'il achèvera en 1903 — représentant des fleurs et une faune imaginaires, pour la salle à manger du château de Robert de Domecy en Bourgogne. Il utilise une technique composite, détrempe, aoline, huile et pastel. Par la suite, les commanditaires seront aussi des amis, du moins des amateurs fidèles, dont il connaît la demeure. En 1901, il décore le boudoir de Mme Ernest Chausson, épouse du musicien et

compositeur. En 1903, il exécute un paravent pour la Princesse de Cystria et à la même époque un autre pour Olivier Sainsère. L'année suivante, il réalise pour André Bonger, établi à Almen en Hollande, deux grands panneaux *Le Bouddha* et *L'Arbre rouge* qui seront terminés en 1908. De 1905 date ce panneau commandé par le Prince Bibesco, probablement pour son salon. D'autres panneaux, évocations florales ou sous-marines, sont présentés chez Durand-Ruel en 1906 ou à la vente de 1907. Dès 1908, Redon travaillera pour les Gobelins, sur des cartons pour des tapis et des fauteuils (*cf.* n° 242). Le sommet et la synthèse de ses recherches sera en 1910-1911 la décoration de la l'Abbaye de Fontfroide, dans l'Aude, pour son ami Gustave Fayet (*cf.* n° 151).

Ce panneau a été exécuté à la détrempe. Cette technique était très appréciée de Redon: «Elle exige à mon avis, toute la fraîcheur de l'improvisation et du premier jet. Elle donne en ce cas une matière précieuse. (...) Le temps dépose là quelque chose qui complète ces simples substances, mieux que dans l'huile» (*Lettres*, 1923, p. 69).

R. Bacou (1956, t. I, p. 164) note: «Les magnifiques ensembles exécutés autour de 1905 sont les plus belles réussites de Redon, où s'équilibrent dans une plénitude harmonieuse le rêve et le réel»; et plus loin (p. 165): «Des chaos de fleurs envahissent les panneaux décoratifs: elles surgissent de très loin, d'abord indistinctes et pâles, elles s'approchent, c'est une explosion colorée; puis elles repartent, emportées dans un tourbillon cosmique. Ces panneaux de fleurs astrales dans l'œuvre de Redon correspondent aux Nymphéas dans l'œuvre de Monet».

Collection particulière

239 Hommage à Léonard de Vinci

Pastel sur papier posé sur carton, 1450 × 630
Signé, en bas à droite: *Odilon Redon*
Vers 1908 (selon Berger)

Hist. P.A. Regnault, Laren, 1958.

Bibl. Berger, 1964, p. 212, n° 405.

Exp. 1957, La Haye, n° 142; 1983-1984, Winterthur; Brême, p. 216; 1984-1985, Enschede, n° 17.

Cet hommage à Léonard de Vinci est aussi un hommage à la nature: les fleurs forment un halo luxuriant autour du visage féminin, penché et souriant, tandis qu'un arbre fait vivre, au second plan, l'éclosion du printemps. Cette nature est chère au cœur de Redon: «J'aime la nature dans ses formes; je l'aime dans le plus petit brin d'herbe, l'humble fleur, l'arbre, les terrains et les roches, jusqu'aux majestueuses cimes des monts...» (*A.S.M.* p. 104). Et il reconnaît en Léonard de Vinci

un maître éminent attaché lui aussi aux principes de la nature: «Et c'est aussi par la perfection, l'excellence, la raison, la soumission docile aux lois du naturel que cet admirable et souverain génie domine tout l'art des formes; il le domine jusque dans leur essence! «La nature est pleine d'infinies raisons qui ne furent jamais en expérience» écrivait-il. Elle était pour lui, comme assurément pour tous les maîtres, la nécessité évidente et l'axiome» (*A.S.M.* p. 25)..

Le traitement du paysage, aux contours adoucis et comme enveloppés d'une brume, même celui du modelé du visage, montre une influence du sfumato de Léonard de Vinci. Dans ses pastels les plus tardifs en effet, Redon revient à une idéalisation classique où la ligne abstraite et les dégradés subtils, inspirés de Léonard, remplacent le clair-obscur suggéré par Rembrandt. «L'art suggestif ne peut rien fournir sans recourir uniquement aux jeux mystérieux des ombres et du rythme des lignes mentalement conçues. Ah! Eurent-ils jamais plus haut résultat que dans l'œuvre de Vinci! Il leur doit son mystère et la fertilité des fascinations qu'il exerce sur notre esprit...» (*A.S.M.* p. 25).

Le visage rappelle les dessins que faisait Redon dans sa jeunesse d'après Léonard de Vinci, en particulier la copie de la tête de la Vierge dans la *Sainte Anne* conservée au Louvre (in cat. de l'exp. *La Donation Arï et Suzanne Redon* Paris, 1984-1985, n° 113): même modelé, même inclinaison de la tête, même expression de douceur et de grâce dans le demi-sourire. Redon disait que les dessins de Léonard sont comme une essence de vie, une vie exprimée par des contours autant que par des reliefs. Il y goûtait «l'esprit raffiné, civilisé, aristocratique» et y sentait «l'attrait grave qui m'élève à la haute délectation cérébrale.» (*A.S.M.* p. 104).

Amsterdam, Stedelijk Museum

240 Lutte de Jacob avec l'Ange

Huile sur toile, 143 × 62
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Avant 1909

Hist. J. Hessel, Paris; Marcel Kapferer, Paris; Alexander M. Bing, New York; Legs Alexander M. Bing, 10 mars 1960.

Bibl. Bacou, 1956-1957, cité p. 83; Berger, 1964, cat. n° 122; Bacou, 1984-1985, cité p. 16.

1926, Paris, n° 50; 1947, Paris, n° 9; 1968, New York; 1980, Berlin, n° 171.

Ce panneau décoratif de dimensions semblables à celles de *Pandore* (*cf.* n° suivant) traite un thème que Redon aborde dans les années 1905-1910 (*cf.* n° 22 de la *Donation Arï et Suzanne Redon*, 1984-1985; collection Mathew H. Fulter, New York). A cette date, son inspiration religieuse est moins angoissée et en fait le sujet importe peu; ses préoccupations sont avant tout d'ordre plastique: ce combat de Jacob avec l'Ange (*Genèse*, 32), petit et à peine esquissé, comme anecdotique, perd son caractère symbolique au profit de l'importance donnée aux arbres et au paysage qui l'entourent. On ne peut s'empêcher d'évoquer l'interprétation romantique de Delacroix — auquel Redon se réfère si souvent — dans sa fresque de 1857 de la Chapelle des Saints-Anges, à l'Église Saint-Sulpice de Paris, où Jacob devient l'image de l'artiste qui doit étreindre la Nature (l'Ange) corps à corps, pour lui arracher ses secrets.

New York, The Brooklyn Museum
(Legs Alexander M. Bing)

240

241

241 Pandore

Huile sur toile, 143,5 × 62,2
Signé, en bas à droite : *Odilon Redon*
1910

Hist. Caroll Galleries, New York (1915) ; John Quinn, New York (vers 1922-1925) ; Alexander M. Bing, New York (vers 1928-1959) ; Legs Alexander M. Bing, 1959.

Bibl. Cann, 1923, repr. p. 103 ; Rewald, in cat. de l'exp. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, 1961-1962, p. 44 ; Berger, 1964, p. 194, n° 172 ; Negri, 1966, n° X repr. coul. ; Sterling et Salinger, 1967, pp. 10-11, repr. ; Cassou, 1972, repr. coul. p. 55, fig. 2 ; Hobbs, 1977, p. 183, repr. p. 140 ; Wilson, 1978, pp. 72 et 74. repr. coul. p. 74, fig. 63 ; Boime, 1980, p. 493.

Exp. 1915, New York, n° 23 ; 1915, Indianapolis, n° 7 ; 1922, New York, n° 1 ; 1926, New York, n° 28 ; 1928, New York, n° 9 ; 1940, New York, n° 350 ; 1959, New York, n° 18 ; 1961-1962, New York ; Chicago, n° 45 ; 1968, New York ; 1970, New York, n° 43 ; 1972, Londres ; Liverpool, n° 247 ; 1973, New York ; 1976, Paris, n° 204.

Créée par tous les dieux et dotée de la plus grande beauté, Pandore fut offerte, selon la mythologie grecque, par Zeus au frère de Prométhée, afin de se venger de ce dernier qui avait donné aux hommes le feu divin. Ouvrant la boîte qui lui avait été confiée, Pandore laissa s'échapper tous les maux qui devaient envahir la terre. Elle est représentée dans son état d'innocence, serrant dans ses mains la boîte que la curiosité allait lui faire ouvrir, mais il n'est pas fait allusion aux malheurs qu'elle est sur le point d'entraîner. La sensualité de l'image égale celle de la matière picturale : la ligne sinueuse et idéalisée du corps féminin détache ses courbes très pures sur un fond doré, habité de fleurs, d'arbres, de plantes aux couleurs rutilantes, monde paradisiaque où la beauté règne, naturelle. « Peindre, c'est user d'un sens spécial, d'un sens inné pour constituer une belle substance. C'est, ainsi que la nature, créer du diamant, de l'or, du saphir, de l'agate, du métal précieux, de la soie, de la chair ; c'est un don de sensualité délicieuse qui peut avec un peu de matière liquide la plus simple, reconstituer ou amplifier la vie, en empreindre une surface d'où émergera une présence humaine, l'irradiation même de l'esprit. C'est un don de sensualité native... » (*A.S.M.*, p. 108).
Cette œuvre d'Odilon Redon peut être incluse parmi ses panneaux décoratifs tels que la *Naissance de Vénus* (Fort Worth. Kimbell Art Foundation) et *Andromède* (New York. Collection David Rockefeller) ; on peut la rapprocher du *Paravent rouge* (Otterlo. Rijksmuseum Kröller-Müller) : on y retrouve la même explosion colorée de fleurs ardentes qui envahissent la composition.

New York, Metropolitan Museum of Art (Legs Alexander M. Bing)

242

242 Ensemble de deux fauteuils

Haute lisse, laine, soie, tapisseries montées sur du bois en sycomore de Roustan, 126 × 71 × 70
Tissées entre 1911-1912
Montées en 1925 sur les bois de Roustan
Tapisseries signées: *Odilon Redon*
Les bois portent à la ceinture marque des Gobelins

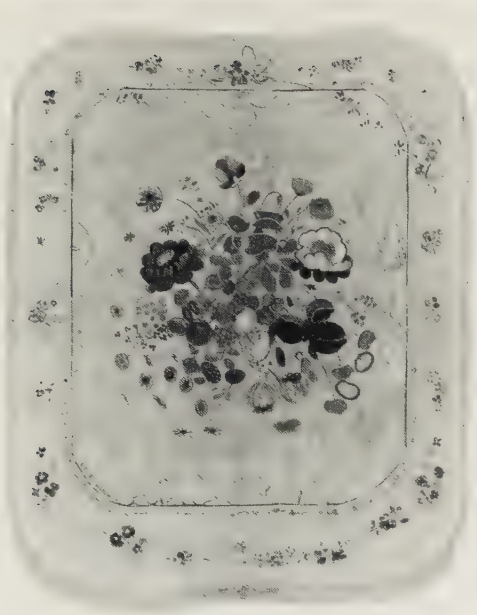
Bibl. Mellerio, 1920, pp. 153-154; Redon, 1923, p. 82; Bacou, 1956, p. 168; *Lettres,* 1960, pp. 304-305.

Exp. 1948, Paris; 1976, Beauvais.

En plus des ensembles décoratifs réalisés à partir de 1900 (le plus célèbre étant la décoration de la bibliothèque de l'ancienne Abbaye de Fontfroide), Redon réalise des cartons de tapisseries pour des meubles, fauteuils, chaises, tapis et écrans (*cf.* n°s 242-244). C'est Gustave Geffroy, alors directeur des Gobelins, qui lui demanda au printemps 1908 d'exécuter des cartons pour des ensembles mobiliers. Redon s'enthousiasma à cette idée: « Comme je serais heureux de réussir quelque chose de bien » écrit-il de Venise en avril 1908 à son ami Walter « Je me mettrai à l'ouvrage dès le retour, en commençant par l'écran, le tapis ensuite, mais dans un mode spécial » (*cf. Lettres,* 1923, p. 82).

En 1910, Redon avait fini les cartons de certains des meubles. « Vos modèles de fauteuils sont délicieux, et ils ont été trouvés tels, non seulement par moi, mais par le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts et ils vont être mis incessamment sur le métier » lui écrivit Gustave Geffroy cette même année.
Le thème de ses cartons de tapisseries et des écrans (*cf.* n°s 243-244) est l'un des préférés de Redon: les motifs floraux, vase de fleurs pour l'écran, tourbillons de fleurs éparses pour les fauteuils. D'une fantaisie et d'une créativité moderne, Redon conserve cependant à ses cartons de tapisseries un caractère « à la fois solide et souple de trames tissées, sans viser au trompe-l'œil, rival de la peinture de chevalet » (Mellerio, 1920, p. 154).
De même, il respecte le code fondamental qui est d'embellir et de décorer un objet sans négliger, ni oublier sa destination utilitaire, d'où cette simplicité volontaire et cette absence de surcharge. Les couleurs raffinées s'inspirent des tissus anciens de Byzance, de Perse et dans une certaine mesure de ceux des Flandres: « Ce que nous connaissons de la Perse et aussi des Flandres nous montre plus d'invention et d'imagination », faisait-il remarquer à Walter.

Paris, Collection du Mobilier National



243

244

243 Feuille d'écran

Haute lisse, laine et soie. Tapisserie montée sur un bois en sycomore de Roustan, 107 × 89
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*

Cette tapisserie fut tissée aux Gobelins entre novembre 1908 et novembre 1909.

Paris, Collection du Mobilier National

244 Feuille d'écran montée dans un cadre en bois moucheté or

Manufacture de la Savonnerie, haute lisse, laine. 74 × 57
Signé, en bas à gauche: *Odilon Redon*
Tissage exécuté en 1934-1935

Bibl. Mellerio, 1920, pp. 153-154; Redon, 1923, p. 82; Bacou, 1956, p. 168; *Lettres*, 1961, pp. 304-305.

Paris, Collection du Mobilier National

Au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

Hommage à Rodolphe Bresdin

Notices rédigées par Anne Guérin (1 à 23)

Toutes les œuvres proviennent de la Bibliothèque Nationale,
à l'exception des numéros 4 - 10 - 12 - 18
qui appartiennent au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

Odilon Redon
Rodolphe Bresdin
cat. 200

Aperçu chronologique

1822 Naissance de Rodolphe Bresdin, le 13 août, près d'Ingrandes (Indre).

1838-1839 Il quitte la maison paternelle et va à Paris. Grave ses premières eaux-fortes dans des formats réduits. Il a comme amis, Henry Murger, Champfleury, Baudelaire.

1847-1848 Inspire à Champfleury un livre, *Chien Caillou*. Ce surnom, déformation de Chingachgouk, le héros du *Dernier des Mohicans*, lui restera toute sa vie. Bresdin envoie ses premières œuvres au Salon.

1849-1851 S'installe quelque temps à Tulle, puis dans la commune de Chanteix. Le 2 décembre 1851, il arrive à Bordeaux.

1852-1859 Il quitte Bordeaux en juin ou juillet 1852 et se rend à Toulouse. Il y exécute ses premiers dessins sur pierre d'après des motifs d'Adolphe Hervier et la *Comédie de la Mort*. Il songe déjà à émigrer en Amérique. Il fait la connaissance de Rose Cécile Maleterre; leur première fille est née en novembre.

1860-1861 De Toulouse, il gagne Bordeaux, dessine sur pierre sa plus grande composition, *Le Bon Samaritain*, dont les premières épreuves sont imprimées à Paris, à la mi-mars. Le Salon expose cette grande pièce et cinq de ses dessins. Baudelaire le fait entrer à *la Revue Fantaisiste*.

1862 Retour en Gironde. Il réside à Bordeaux, rue Fosse-aux-Lions.

1863-1865 Bresdin entre à la Société des Amis des Arts de Bordeaux. Le jeune Redon fait sa connaissance et devient son élève. Il signera son premier cuivre *Le Gué* (1865) «O. Redon, Élève de Bresdin».

1866-1867 Professeur à la Compagnie des Chemins de Fer du Midi, il envoie ses œuvres au Salon et expose aux Amis des Arts de Bordeaux.

1869-1871 Il revient à Paris, au début de l'année 1869. Il connaît de graves difficultés financières et a de sérieux problèmes de santé. Une «Soirée au bénéfice de Bresdin» est organisée pour lui venir en aide. Il prend part, comme Courbet et Lançon, à la Commune.

1872-1877 Séjour au Canada, à Montréal. Il y réalise quelques lithographies. Au début 1877, Bresdin revient à Paris. Il s'installe 28, rue Delambre. Il décline l'offre de Redon qui se proposait d'écrire sa biographie.

1879 Expose pour la dernière fois au Salon.

1880 Il devient balayeur puis sous-cantonnier à l'Arc de Triomphe pour vivre.

1884 Réalise sa dernière lithographie *Le Gave*.

1885 A Sèvres, dans un immense grenier transformé en étable, Rodolphe Bresdin meurt dans la nuit du 10 janvier.

Le séjour de Bresdin à Toulouse

C'est en 1852, au mois de juin ou juillet, que Bresdin s'installe dans les environs de Toulouse. Sa situation matérielle demeure précaire mais il a un petit cercle restreint d'amis qui l'aide surtout moralement ; parmi eux Justin Capin et le peintre Jules Joseph Garipuy, son confident le plus proche. A Toulouse, Bresdin se révèle « un artiste uniquement préoccupé d'eau-fortes, de lithographies à la plume... » Dans ses travaux on sent son amour inné pour la campagne et la vie paysanne ; ces thèmes très élaborés et d'un détaillisme rigoureux constituent désormais son univers. Ces premières lithographies ont été tirées en 1854 chez l'un des dix-sept imprimeurs lithographes que comptait Toulouse. De cette période datent quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres *La Comédie de la Mort* (*cf.* n° 2) et ses *Fuites en Égypte* (*cf.* n° 1). C'est aux environs de 1856 que Bresdin se consacre à l'eau-forte ; jeux d'ombres et de lumière, recherches d'effets, amour du détail sont les principales composantes de ses intérieurs paysans et de ses cortèges fantastiques (*cf.* n° 3). A Toulouse, il crée les premières versions à la plume et au lavis de son œuvre la plus célèbre *Le Bon Samaritain* (*cf.* n° 10). Bresdin quitte Toulouse au mois de mars 1861. Il part à Paris et trouve un petit appartement rue de Vaugirard. Baudelaire le présente à Théophile Gauthier, lequel l'engage dans l'éphémère *Revue fantaisiste*. Bresdin expose aussi au Salon avec un certain succès.

1 La Sainte Famille au bord d'un torrent

Lithographie, 224 × 172
Signé, daté, en bas, à gauche : *Rodolphe Bresdin. 1853*

Alcide Dussolier (*cf.* bibl.) est le premier à avoir donné dans un livre *Le Maître au Lapin* une description détaillée de cette œuvre. L. Godefroy et M.-A. Leblond précisent dans leur étude sur Bresdin que Redon vit un exemplaire de cette lithographie accrochée à côté d'une gravure de Dürer chez Huysmans et s'exclama : « C'est prodigieux d'effets de noirs obtenus, doux, riches, par des moyens techniques qu'il inventa tout à fait différents de ceux qui avaient été employés avant lui. » (s.d. pp. 83-84) Parmi les sujets pieux, il semble que Bresdin ait préféré entre tous la fuite en Égypte. Ce choix n'est pas le fruit du hasard, mais symbolise et résume parfaitement les propres rêves de cet éternel vagabond et bohême. Toute sa vie, Bresdin chercha son Égypte ; il pensa la trouver à Tulle, Toulouse, Bordeaux et aux Amériques. Redon, son élève et ami, a su exprimer cette perpétuelle fuite : « Ce qu'on retrouve partout, presque d'un bout à l'autre de son œuvre, c'est l'homme épris de solitude, fuyant le monde, fuyant éperdument sous un ciel sans patrie, dans les angoisses d'un exil sans espoir et sans fin. Ce rêve, cette anxiété constante apparaissent sous des phases les plus diverses. Quelquefois, c'est sous la forme de l'enfant divin, dans la fuite en Égypte si souvent reproduite par l'artiste. Parfois, c'est toute une famille, une légion, une armée, toute une peuplade fuyant, toujours fuyant l'humanité civilisée... » (*A.S.M.*, pp. 168-169).

1

2 La Comédie de la Mort

Lithographie, 217 × 150
Signé, daté, en bas à droite : *R. Bresdin. 1854.*
Inscription, en bas à gauche, sur la feuille : *Rodolphe Bresdin fecit 1854*

Cette œuvre, d'une extrême minutie d'exécution, invraisemblable paysage hérissé d'arbres, de taillis, univers dominé par des squelettes triomphants, est la troisième lithographie réalisée par Bresdin. Elle fut imprimée pour la première fois à Toulouse. Plus tard, l'artiste en fit faire de nombreux tirages à Paris. Bresdin médita ce thème avant 1850. Avec une science implacable d'observation, un sens extraordinaire de la composition, l'artiste présente une version originale de la danse macabre. La mort lève victorieusement les bras vers le ciel en contemplant avec un rictus de joie les deux pauvres créatures humaines abandonnées : un ermite méditant dans sa grotte et un misérable affalé, hébété et résigné. La nature désolée et tourmentée, terrain semé d'ossements épars, arbres noueux et crevassés, refuges d'animaux fantastiques, participe à cette victoire de la mort sur le bien symbolisé par le Christ qui, vainement, montre le ciel pommelé. Cette lithographie prolonge et réactualise la tradition du fantastique médiéval. C'est une évocation modernisée des allégories de la mort du XVIe siècle. Baudelaire rapprocha cette œuvre du *Bon Samaritain* d'Holbein. L. Godefroy et M.-A. Leblond y voient une adaptation libre au burin d'un poème de Théophile Gauthier : *La Comédie de la Mort* (s.d. pp. 25-26, 62).

5

3 L'armée romaine

Eau-forte, 61 × 123
Signé, daté, en bas à gauche : *Rodolphe Bresdin. 1856.*

L'armée en mouvement, à l'arrêt ou en bataille, est l'un des thèmes favoris de Bresdin entre 1850 et 1860. Redon s'inspirera de ces eaux-fortes pleines de vie et de fougue pour certaines de ses œuvres gravées. Cette eau-forte parut avec *Le chasseur surpris par la mort* (*cf.* n° 4) dans la *Revue Fantaisiste* en juin 1861.

4 Le chasseur surpris par la mort

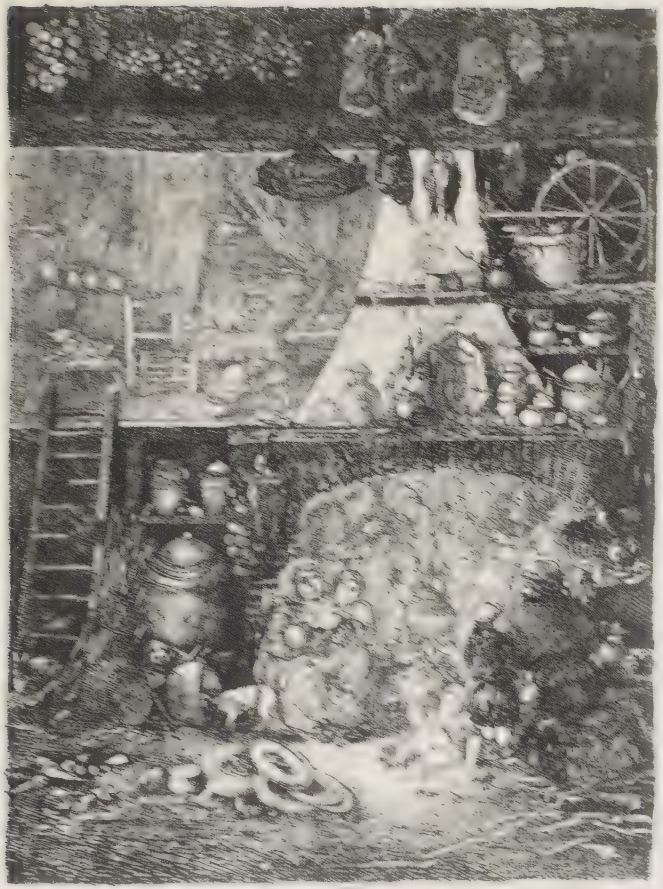
Eau-forte, 108 × 64
Signé, daté, en bas à gauche : *Rodolphe Bresdin. 1857*

Suite logique de la *Comédie de la Mort*. Bresdin oppose, ici, dans un décor funeste, monde sinistre de végétaux et d'animaux, deux chasseurs et la mort, qui, tapie sous un buisson, semble prête à fondre sur les deux opportuns visiblement saisis par l'effroi.

5 La Baigneuse et le Temps

Lithographie, 160 × 110
Signé, daté (inversé) en bas à droite : *Rodolphe Bresdin 1857*

La mort semble fasciner Bresdin qui explorera souvent ce thème morbide. Cette pièce raffinée, d'une technique et d'un travail de traits varié, souple et précis, forme avec *La Baigneuse et la Mort* (*cf.* n° 6) un véritable dyptique allégorique.



6 La Baigneuse et la Mort

[illegible]
Signé, daté (inversé) en bas [illegible]

7 Intérieur de paysans de la Haute-Garonne

[illegible]
Signé, daté [illegible] sur la cheminée [illegible]

Mentionnée dans les catalogues anciens sous le titre *La* [illegible] cette gravure fut rebaptisée d'un titre plus conforme à la réalité en 1911 par la Société des Amis de l'Eau-Forte. Bresdin a réalisé plusieurs feuilles sur le même sujet, il a été séduit par ces intérieurs surchargés d'ustensiles et de meubles variés accumulés en un désordre savant et dominés le plus souvent par une imposante cheminée dispensant chaleur et lumière à la famille réfugiée dans l'âtre autour du feu.

Séjour de Bresdin à Bordeaux

Bresdin séjourne une première fois à Bordeaux entre 1860-1861. Il y grave des pièces d'un esprit à la fois romantique et fantastique (*cf.* n° 8) d'une remarquable facture d'exécution. C'est en 1862, après un passage rapide à Paris, que Bresdin s'installe véritablement à Bordeaux. Sa vie bordelaise commence sous de bons auspices ; il devient membre de la Société des Amis des Arts de Bordeaux. Il présentera plusieurs de ses œuvres lors de ces expositions annuelles et trouve un logement, rue Fosse-aux-Lions. Ces années bordelaises occupent une place considérable dans la vie de Bresdin. Il compose quelques-unes de ses pièces maîtresses (*cf.* n° 10) et devient le maître d'Odilon Redon. C'est en 1863 ou 1865 que les deux hommes se rencontrent. Le jeune Odilon Redon, après avoir admiré son deuxième envoi à l'exposition de la Société des Amis des Arts, lui rend visite et lui demande de l'accepter comme élève « Je le vis à Bordeaux », raconte Redon, « dans une extrême détresse qu'il oubliait dans un labeur forcené... » (*A.S.M.* p. 136). Sous la direction de Bresdin, Redon fit plusieurs petites eaux-fortes et une plus grande qu'il signera « Élève de Bresdin » (*cf.* n° 44). Le jeune artiste garda toujours un souvenir ému de Bresdin. Il écrira plus tard en 1908 : « Je l'ai connu. L'homme était un pur-sang, l'artiste un solitaire farouche, jaloux des sécurités de sa pensée et du travail auquel il se livrait par fougue, par bourrasque... Je le perçois encore, en souvenir, son visage inquiet, un peu rechigné, mais aux yeux clairs, très vifs. Il m'apparaît penché sous le store, anxieusement attentif aux progrès de la morsure de l'acide sur le cuivre, ou aussi, à ces petits dessins sur bristol... Dans l'imagination seule étaient ses pouvoirs... » (*Préface de l'Exposition Rétrospective d'Œuvres de Bresdin,* 1908, pp. 263-267). Les liens entre les deux hommes resteront étroits. Redon rédigera un long article élogieux sur Bresdin paru le 10 janvier 1869 dans *La Gironde* qui témoigne de sa reconnaissance et de son admiration que l'on décèle dans la correspondance entre les deux hommes. Mort oublié, il demeurera toujours dans la mémoire de Redon : « Je dois à cet artiste : il me captivait par les égards qu'il avait pour les subtiles ressources de la pierre : il m'a donné l'exemple d'évoluer toujours dans l'amour des maîtres, et par soi-même » (1908, *op. cit.* p. 267).

8 La ville au pont de pierre

Eau-forte, 117 × 215
1860

Exposée à la Société des Amis des Arts de Bordeaux, en 1866 (*cf.* cat. 1866. n° 69), sous le titre : *Village au bord de l'eau.* Bresdin travailla sans doute à partir de croquis et d'esquisses représentant certains quartiers et monuments typiques de la capitale girondine.

9

9 Port de pêche au clocher pointu

Eau-forte, 156 × 107
Signé, daté, en bas à gauche : *Rodolphe Bresdin 1860*

Bresdin s'est inspiré d'une eau-forte d'Adolphe Hervier : *Village au clocher gothique* datée de 1837 (*cf.* Van Gelder, 1976, n° 80, repr.). Sa fantaisie, sa technique minutieuse, et sa passion du détail y demeurent cependant intactes. Cette œuvre fut présentée à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux en 1866, sous le titre : *Marée Basse* (*cf.* cat. 1866, n° 71).

10 Le Bon Samaritain

Lithographie, 560 × 440
Signé, daté, en bas à gauche et inversé : *Rodolphe Bresdin 1861*
Monogrammé, sur la patte arrière du chameau : *R.B.*

C'est à Toulouse où Bresdin vécut une dizaine d'années qu'il lithographia à la plume et au lavis la première version du *Bon Samaritain.* L'année suivante, en 1861, il en fera un dessin sur pierre. Cette planche demeurera de son vivant la pièce la plus répandue et la plus estimée, ce qui explique le grand nombre de tirages. Cette œuvre d'une extrême complication, fouillis extravagant, d'une ambiance insolite où passent un souffle et un esprit fantasques, moitié vision des anciens maîtres et moitié travail de patience, fut présentée au Salon de 1861, sous le titre de *Abd el Kader secourant un Chrétien.* Redon, dont Bresdin fut l'initiateur, célébra le génie de son maître : « Création étrange,... ce qu'il a voulu, ce qu'il a cherché n'est autre chose que nous initier aux impressions de son propre rêve. Rêve mystique et fort étrange, il est vrai, rêverie inquiète et vague, mais qu'importe... Frapper, saisir notre imagination troublée, telle est la seule théorie qui a présidé à cette œuvre... » (in *La Gironde,* 10 janvier 1869).

11 Entrée de village

Eau-forte, 145 × 98
Signé, daté, en bas à droite : *Bresdin Rodolphe. 1861*

Destinée au numéro du mois de juillet de la *Revue Fantaisiste,* cette gravure inspirée d'un sujet d'Adolphe Hervier, montre une ampleur, une précision dans le rendu des détails et des tailles, signes d'un nouvel essor dans la production de Bresdin.

12 La Mère et la Mort

Eau-forte, 136 × 88
Signé, daté, en bas à droite : *Rodolphe Bresdin. 1861*

Gravée pour le numéro de juillet de la *Revue Fantaisiste*, cette eau-forte reprend la composition et le thème de deux dessins à la plume et au lavis exécutés en 1857 : *La Mère et le Temps*, *La Mère et la Mort*. Ce dyptique allégorique est dans la même lignée que *Le Chasseur surpris par la Mort* (*cf.* n° 4) et *La Baigneuse et la Mort* (*cf.* n° 6).

13 Intérieur moldave

Eau-forte, 164 × 111
Daté, signé (inversé) en bas au centre : *Rodolphe Bresdin 1865 Amen*
Inscription, en haut à gauche : *Siempre el mismo*

En 1859, Bresdin réalise une première version de cet intérieur moldave imprimée à Toulouse par Rivière. La confrontation entre les deux gravures révèle très peu de différences iconographiques et stylistiques ; cependant certaines des inscriptions de la première version ont disparu dans la seconde. L. Godefroy et M.-A. Leblond (s.d. pp. 62, 119) signalent que l'artiste dessinait ces séries d'intérieur « qu'au cœur de ses plus sombres ennuis et de la plus cruelle misère. » Ils ont aussi essayé de retrouver la source d'inspiration de ces suites d'intérieurs moldaves et énoncent l'hypothèse que Bresdin se serait inspiré d'un album d'illustrations de Raffet paru en 1838 : *Voyage dans la Russie méridionale, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie.*

14 La mêlée ou les troupes de César devant une forteresse

Eau-forte, 72 × 130
Vers 1865

Cette évocation vivante et forte de cette foule montre la maîtrise technique de Bresdin qui, avec une science consommée des valeurs, avec un travail de traits chaotique et nerveux, d'une audace déconcertante, insuffle à ce champ de bataille vie et mouvement. Redon sera le premier à reconnaître les mérites d'aquafortiste de Bresdin. « ...Il attaque le cuivre avec cette assurance de l'artiste pour qui le procédé a cessé d'être rebelle. Mais, sans insister sur cette habileté matérielle qui n'en ferait qu'un artiste secondaire, il se recommande par un mérite plus important et qui lui donne une place unique parmi les aquafortistes contemporains, c'est qu'il crée... » (in *La Gironde*, 10 janvier 1869).

15 Le moulin à eau

Eau-forte, 141 × 82
Signé, daté, en haut au centre : *R. Bresdin 1866*
Monogrammé, localisé, daté, en bas à gauche, dans la cuvette : *R.B. fecit. Bordeaux, 1866*

Entre 1865 et 1866, Bresdin, en dépit de problèmes financiers et de santé travaille énormément « Je le vis à Bordeaux » écrit Redon « dans une extrême détresse qu'il oubliait dans un labeur de forcené... » (*A.S.M.* p. 136). Il réalise une série d'estampes représentant des villes, cités irréelles aux architectures fantastiques, cités lacustres hérissées de parasols (*cf.* n° 16) ou dominées comme ici par des maisons biscornues.

16 La terrasse aux parasols (maisons à pans de bois)

Eau-forte, 140 × 81
Signé, en haut au milieu à droite : *Forte Fecit. Caillou aqua*
Signé, daté, en bas à gauche, dans la cuvette : *Rodolphe Bresdin 1866*

Cette eau-forte s'inspire d'un dessin à la plume et au lavis daté de 1854 : *Port de pêche avec le marché aux parasols*, œuvre elle-même dérivée de deux eaux-fortes d'Hervier : *Village au clocher gothique* et une planche tirée des *Croquis de Voyage*. La gravure de Bresdin fut sans doute présentée à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux en 1866 (cat. 1866, n° 71).

17 Le corps de garde moldave

Eau-forte, 160 × 104
Signé, daté, en bas à gauche : *Rodolphe Bresdin 1868*
Signé, monogrammé, au centre, sur la cheminée : *Bresdin, R.B.*

Bresdin reprend un thème ancien, celui des intérieurs rustiques, qu'il utilise à partir de 1856. Cette eau-forte a été réalisée d'après une étude à la plume sur papier calque datée de 1860 (*cf.* Van Gelder, 1976, n° 102). Malgré son titre, cette eau-forte, comme le dessin de 1860, évoque plutôt un intérieur paysan ou une auberge, lieu de réunion d'un groupe de chasseurs. La gravure trônant sur la cheminée, représentant un Saint Hubert, patron des chasseurs, les morceaux de gibier suspendus aux poutres et les chiens laissent suggérer que les militaires sont les piqueurs de quelque chasse à courre seigneuriale.

18

18 Je porte cette pierre depuis cinquante ans
(Frontispice pour fables et contes d'Hippolyte de Thierry-Faletans)

Lithographie, 245 × 191
Signé, daté, localisé, en bas au centre : *Rodolphe Bresdin inv. et fecit 1868. Fosse aux Lions*

En 1868, Bresdin fournit « un travail acharné et ingrat » (Godefroy et Leblond, s.d. p. 123), et exécute 5 lithographies, un frontispice et quatre illustrations à la demande d'un certain Hippolyte de Thierry se disant Comte de Faletans.

19 Le chasseur et la fourmilière

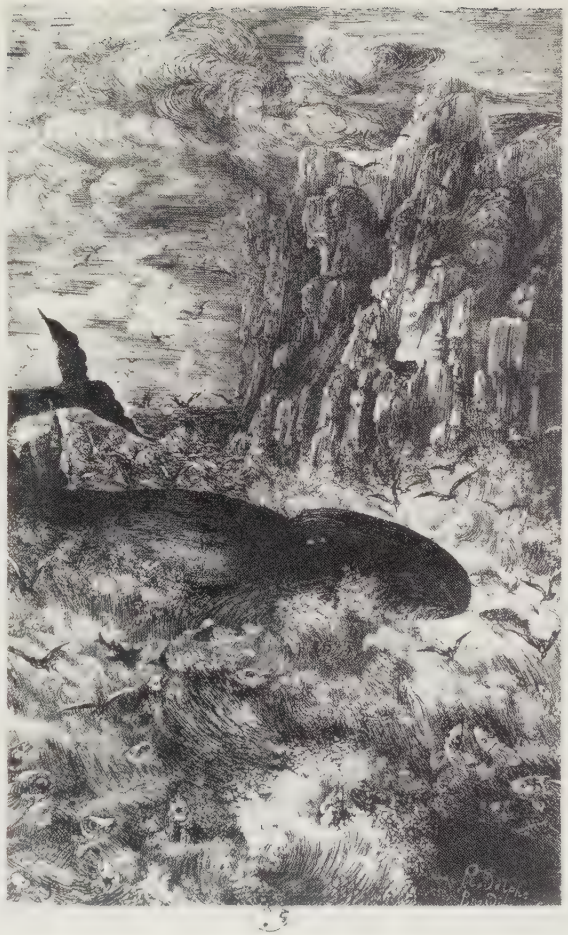
Lithographie, 162 × 100
Signé, en bas à gauche : *Rodolphe Bresdin fecit.*
Monogrammé, en bas à droite, sur la fourmilière : *RB.*
1868

Bresdin dut représenter un homme en costume de chasse, méditant devant une fourmilière « ...sorte de montagne couverte jusqu'au sommet d'un réseau de fourmis, qui toutes, sans relâche, étaient à leurs laborieuses tâches... » (Godefroy et Leblond, s.d. pp. 124-125).

20 La baleine et les petits poissons

Lithographie, 163 × 99
Signé, daté, en bas à droite : *Rodolphe Bresdin 1868*
Monogrammé, en bas au centre : *R.B.*

Faletans souhaitait que Bresdin présente en une vision apocalyptique un monstre cétacé assailli par des centaines de poissons et bondissant hors de flots déchaînés déchirés d'écueils et d'éclairs. Il lui envoya le 11 mars un exemplaire de sa fable afin que Bresdin en approfondisse toutes les situations.



20

21 Le dindon et les paons

Lithographie, 163 × 101
Signé, en bas à droite : *Rodolphe Bresdin*
Signé, en bas à gauche, dans la marge : *Rodolphe Bresdin fecit*
Inscription, en bas à droite, dans la marge : *fosse aux lions Bordeaux hélas*
1868

Faletans, dans une de ses lettres, précise qu'il laisse à Bresdin une totale liberté pour l'illustration de cette fable. Mais il ajoute aussitôt : « ...Je pense que le plus caractéristique moment serait le dernier épisode de la fable, celui où tous les

paons, les uns traînant leur queue, les autres en la déployant, regardent dédaigneusement le dindon qui avance fièrement parmi eux... » (*cf.* Montesquiou, p. 204).

Bibliographie sommaire

Champfleury (pseudonyme de Jules Fleury), *Chien-Caillou*, Paris, 1847.

Dussolier, A., *Le Maître au Lapin*, Paris, 1861.

Godefroy, L. et Leblond, M.-A., *L'Œuvre gravé de Rodolphe Bresdin*, s.d. (Ms. Bibliothèque Nationale, Paris, Cabinet des Estampes).

Huysmans, J.K., *A Rebours*, Paris, 1884.

Mauriac, P., « Le séjour à Bordeaux d'un graveur de génie : Rodolphe Bresdin dit Chien-Caillou », in *Actes de l'Académie de Bordeaux*, Bordeaux, 1965.

Montesquiou, R. (de), *L'Inextricable Graveur*, Paris, 1908.

Redon, O., « Rodolphe Bresdin », in *La Gironde*, 10 janvier 1869.

Redon, O., « Bresdin, préface pour l'exposition rétrospective Rodolphe Bresdin », in *Catalogue du Salon de l'Automne*, Paris, 1908.

Van Gelder, D., *Rodolphe Bresdin* (Éd. Chêne), Paris, 1972, 2 vol.

Van Gelder, D., *Bresdin. Dessins et Gravures* (Éd. Chêne), Paris, 1976

22 Le papillon et la mare

Lithographie, 177 × 111
Signé, daté, en haut au centre : *Rodolphe. 1868. Bresdin*
Signé, daté, en bas : *Rodolphe Bresdin fecit inv. delinovit et exocudit 1868*

Faletans souhaite pour cette œuvre une composition poétique « ...un joli paysage dans une vallée, avec la mare sur le premier plan, et dans le lointain, des montagnes... » (Godefroy et Leblond, s.d. p. 124). Bresdin se conforme à la description de Faletans mais en donne une vision et une interprétation fantastiques plus proches de ses principes. La richesse des décors, l'abondance des détails et la fantaisie de cet état déplurent à Faletans qui les refusa. Bresdin réalisa un second projet. Une troisième version lui fut encore demandée ; l'œuvre devait avoir un ciel sans nuage, un papillon légèrement posé sur l'eau, une belle fleur aux reflets d'albâtre et des arbres aux figures diaboliques.

23 La ville derrière le défilé

Lithographie, 98 × 181
Signé, daté, au milieu à gauche : *Rodolphe Bresdin 1868*
Signé, en bas à gauche : *Rodolphe Bresdin*
Monogrammé, en bas à droite : *R.B*

Cette nature sauvage, étendue d'eau, de plaines et de montagnes, hâvre de paix où les villes n'apparaissent que comme de fragiles sceptres, symbolise les aspirations de Bresdin. Cet éternel chevalier errant se détourna de la société et rechercha inlassablement un inaccessible paradis. Redon, son élève et ami, cerna parfaitement la personnalité de son maître : « ...Il ne fit aussi que pérégriner toujours en imagination vers des mondes meilleurs » (*A.S.M.*, p. 134)

Bibliographie

Adhémar, H., Sérullaz, M. et Beaulieu, M., *Musée National du Louvre, Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes*, Paris, 1959.

Adhémar, H., « Expositions. Orangerie des Tuileries, Maurice Denis, 1870-1943 », in *La Revue du Louvre*, Paris, 1970, n° 3.

Adhémar, H. et Dayez, A., *Musée du Louvre, Musée du Jeu de Paume*, Paris, 1973.

Adhémar, H., et Dayez-Distel, A., *Musée du Louvre, Musée du Jeu de Paume*, Paris, 1977.

Alexandre, A., « L'évolution du Petit Palais et ses enrichissements pendant la guerre », in *La Renaissance de l'Art*, octobre 1919

Auriant, « Des lettres inedites d'Odilon Redon », in *Beaux-Arts*, 7-14 juin 1935.

Bacou, R., *Odilon Redon*, Genève (Pierre Cailler), 1956, t. I et t. II.

Bacou, R., « Unité de l'œuvre d'Odilon Redon », in *Revue des Arts*, 1956.

Bacou, R., in *Catalogue de l'exposition « Odilon Redon »*, Orangerie des Tuileries, Paris, 1956-1957

Bacou, R., « Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Trois nouveaux Redon », in *La Revue du Louvre*, Paris, 1964, n°s 4-5.

Bacou, R., « The Bonger Collection at Almen », in *Apollo*, 1964.

Bacou, R., « Rodolphe Bresdin et Odilon Redon », in *La Revue du Louvre*, Paris, 1979.

Bacou, R., « Le Saint-Sébastien de Redon », in *La Revue du Louvre*, Paris, 1980, n°s 5-6.

Bacou, R., in *Catalogue de l'exposition « Cinq années d'enrichissement du Patrimoine National 1975-1980 »*, Grand Palais, Paris, 1980 1981.

Bacou, R., *Catalogue de l'exposition « Donation Ari et Suzanne Redon au Musée du Louvre »*, Palais de Tokyo Paris, 1984-1985.

Barazzetti, S., *Maurice Denis, 25 novembre 1870-13 novembre 1943*, Paris, 1945.

Barr. A.H., *Paintings and sculpture in the Museum of Modern Art*, 1942.

Bazin, G., *Trésors de l'Impressionnisme au Louvre*, Paris, 1958.

Bénédite, L., *Le Musée du Luxembourg. Les Peintures*, Paris, 1912.

Bénédite, L., *Le Musée du Luxembourg. Les Peintures. École Française*, Paris, 1924.

Beraldi, H., *La gravure au XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes*, Paris, 1891.

Berger, K., in *Collège Art Journal*, 1956.

Berger, K., « The reconversion of O. Redon », in *Art Quaterly*, 1958.

Berger, K., *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*, Cologne (Verlag M. Du Mont Schauberg), 1964.

Bersier, J.E., « Odilon Redon et nous », in *Étude d'Art*, n° 13, 1957-1958.

Bloch, V., « Odilon Redon traumhafte Welt », in *Die Kunst und das schöne Heim*, 1965.

Boime, A., *Thomas Couture and the eclectic vision*, New Haven-Londres (Yale University Press), 1980.

Boissé, J., « Lettre Parisienne », in *Gazette des Bains de mer de Royan sur l'océan*, 10 octobre 1880, n° 79.

Born, W., *Der traum in der graphik des Odilon Redon*, Graphische Künst, 1929.

Bouchot, H., *La Lithographie*, 1895.

Bourgeois, S., *The Adolph Lewisohn Collection of Modern French Paintings and Sculptures*, New York, 1928.

Bremmer, H.P., *Catalogue de la collection H. Kröller-Müller*, La Haye, 1921.

Camon Aznar, J., « El Simbolismo en la Pintura Francesa », in *Goya*, n° 111, Madrid, 1972.

Cann, L.G., *International Studio*, LXXVIII, 1923.

Cassou, J., *Odilon Redon*, Milan (Fratelli Fabbri Editori), 1972 ; édition française, Paris, 1972 (collection *Les Impressionnistes*, dirigée par D. Wildenstein).

Cassou, J., in *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris (Éditions Aimery Somogy), 1979.

Catalogue sommaire des Collections Municipales, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, par Camille Gronkowski, Paris (Crété), 1927.

Catalogue du Musée Boymans, Rotterdam, 1957.

Catalogue, Schilderijen na 1800, Rotterdam (Musée Boymans-van Beuningen), 1963.

Catalogue des Peintures, I, Musée National du Louvre. École Française, Paris, 1972.

Catalogue Old Paintings 1400-1900, Illustrations, Rotterdam (Musée Boymans-van Beuningen), 1972.

Catalogue, De Collectie moderne Kunst van Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1978.

Catalogue Fantin-Latour, Paris, Grand Palais, 1982.

Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Petit Palais, Paris, 1982.

Catalogue des œuvres du XIXe siècle, du Musée Von der Heydt de Wuppertal.

« Chronique des Arts », in *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1972.

Ciry, M., « L'œuvre de Redon et sa signification vers 1905 », in *L'Information d'Histoire de l'Art*, mars-avril 1970.

Clay, J., *L'Impressionnisme*, 1971.

Cohen Gosschalk, J., *Odilon Redon*, Elseviers, 1909.

Coustet, R., *L'Univers d'Odilon Redon*, Paris (Henri Scrépel), 1984 (Les Carnets de Dessins).

Daulte, F., *L'Aquarelle Française au XIXe siècle*, Fribourg, 1969.

Daulte, F. et Huisman, Ph., *Franzosische Aquarelle aus drei Jahrhunderten*, Fribourg, 1976.

David et Robb, M., *The Harper History of Painting*, 1951.

Destrée, J., *Odilon Redon*, Bruxelles (Ed. Edmond Deman), 1891.

Doin, J., « Odilon Redon », in *Mercure de France*, juillet-août 1914, t. CX, Paris, 1914.

Dorival, B., *L'École de Paris au Musée National d'Art Moderne*, Paris, (éd. Aimery Somogy), 1961.

Dorra, H., « The first Eves in Gauguin's Eden », in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, mars 1953.

Durand, A., « Odilon Redon et Armand Clavaud ou les étroits contacts entre la botanique, l'art et la philosophie », in *Revue Historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, Bordeaux, 1975, t. XXIV.

Escholier, C., « Exposition Redon », in *Bulletin des Musées de France*, Paris, 1934.

Fegdal, Ch., *Odilon Redon*, Paris (Rieder, Coll. « Maîtres de l'Art Moderne », n° 33), 1929.

Focillon, H., *La Peinture. XIXe et XXe siècles. Du réalisme à nos jours*, Paris, 1928.

Fontainas, A., « Les artistes Indépendants », in *La Plume*, 15 mai 1901, n° 290.

Fontainas, A., « Odilon Redon », in *Mercure de France*, 16 août 1916.

Gaigneron, A. (de), « Ian Woodner, amateur américain de réputation mondiale commente quelques œuvres majeures de sa collection », in *Connaissance des Arts*, n° 310, décembre 1977.

Geffroy, G., « Odilon Redon », in *La Justice*, 6 mars 1885.

Gronkowski, C., *Catalogue sommaire des Collections Municipales*, Paris, 1927.

Guérin, J. et B., *Des hommes et des activités autour d'un demi-siècle*, Bordeaux (Éditions B.E.B.), 1957.

Hautecœur, L., « Maurice Denis », in *Revue des Beaux-Arts de France*, VIII, décembre 1943-janvier 1944.

Hennequin, E., « Odilon Redon », in *Revue Littéraire et Artistique*, 4 mars 1882.
Hennequin, E., « Beaux-Arts », in *Revue Littéraire et Artistique*, 4 mars 1883.
Hennequin, E., « Les Origines par Odilon Redon », in *Revue Libérale*, avril 1884.
Hobbs, R., *Odilon Redon*, New York-Boston, 1977.
Humbert, A., *Les Nabis et leur époque*, Genève, 1954.
Huyghe, R., *Le dessin français au XIXe siècle*, Lausanne, 1948.
Huysmans, J.K., « Le nouvel album d'Odilon Redon », in *Revue Indépendante*, février 1885.
Huysmans, J.K., *Croquis Parisien*, Paris (Vanier Édit.), 1886.
Jammes, Fr., « Odilon Redon Botaniste », in *Vers et Prose*, décembre 1906-janvier-février 1907, t. VIII.
Jamot, P., « Le Salon d'Automne », in *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1906.
Jourdain, F., *Les décorés, ceux qui ne le sont pas*, Paris (H. Simonis Empis édit.), 1895.
Jubert, Y. (alias Jean-Gabriel Lemoine), « Le 20 avril 1840, à Bordeaux, naissait Odilon Redon (...) », in *La Petite Gironde*, Bordeaux, 20 avril 1941.
Jullian, Ph., « Autour de trois peintres symbolistes, d'étranges beautés », in *Plaisir de France*, janvier 1971.
Jullian, Ph., *Les Symbolistes*, Neuchâtel (Éditions Ides et Calendes), 1973.
Kahn, G., in *La Vie Moderne*, 9 avril 1887.
Katalog der Gemälde und Plastiken, Kunstverein, Winterthur.
« La Chronique des Arts : Principales acquisitions des Musées en 1980 », in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, mars 1981.
La Donation J. Zoubaloff aux Musées de France, Paris (Éd. Morancé), s.d. (1916).
La Vie, « Hommage à Odilon Redon », 30 novembre-7 décembre 1912.
La vie de Bordeaux, « Odilon Redon. Génie nocturne et peintre solitaire », 9 février 1957.
Legaat Vitale Bloch, Catalogue, Musée Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, 1978.
Le Targat, F., « Odilon Redon : thèmes et raisons d'une collection », in *Connaissance des Arts*, n° 319, Paris, septembre 1978.
Lettres d'Odilon Redon 1878-1916 publiées par sa famille ; préface de Marius-Ary Leblond, Paris-Bruxelles (Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest Éditeurs), 1923.
Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, J.K. Huysmans, Léon Bloy, Élémir Bourges, Milos Marten, Odilon Redon, Maurice Barrès à Émile Bernard. Tonnerre (éd. de la Rénovation Esthétique), 1926.
Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon, présentées par Arï Redon ; textes et notes par Roseline Bacou, Paris (José Corti), 1960.
Livre sur l'Exposition « Chefs-d'Œuvre du Musée de Bordeaux », Musées et Centres Culturels, Nagoya, Kamakura, Osaka, Fukuoka, 1971-1972.
Lorrain, J., « Un étrange jongleur », in *Écho de Paris*, 10 avril 1894.
Lorrain, J., *Sensations et souvenirs*, Paris (Bibliothèque Charpentier), 1895.
Lhote, A., *De la palette à l'écritoire*, Paris (Corrêa), 1946.
Maisonseul, J. (de), *Guide du Musée National des Beaux-Arts d'Alger*, Alger, 1970.
Martin-Méry, G., « Bordeaux et ses trésors », in *Vie des Arts*, Montréal, 1962.
Martin-Méry, G., « Les enrichissements du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (1960-1966) », in *La Revue des Musées de Bordeaux*, Bordeaux, 1967.
Martin-Méry, G., « Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Œuvres du XIXe siècle », in *La Revue du Louvre*, n° 6, 1972.
Martin-Méry, G., « Les enrichissements du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux », in *L'Œil*, Paris, mai 1976.
Masson, A., « Le mouvement intellectuel et artistique », in *Bordeaux, dans la Nation Française*, Bordeaux, 1939.
Masson, A., « Redon with a method », in *Art News*, janvier 1957.
Masson, Ch., *Musée National du Luxembourg. Catalogue des Peintures, Sculptures et Miniatures*, Paris, 1927.
Mather, F.J.N. Jr., « A Painting by Redon », in *The Record of the Art Museum, Princeton University*, 1944, vol. 3, n° 2.
Mellerio, A., *Odilon Redon*, Paris (Société pour l'Étude de la Gravure Française), 1913.
Mellerio, A., « Odilon Redon, 1840-1916 », in *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, août-septembre 1920.
Mellerio, A., *Odilon Redon Peintre, Dessinateur et Graveur*, Paris (H. Floury, édit.), 1923.
Mesuret, R., « La Maison natale d'Odilon Redon », in *La Renaissance*, mars 1939, n° 1.
Miedema, R., *Odilon Redon en Albrech Dürer*, Amsterdam, 1928.
Milner, J., *Symbolists and decadents*, Londres-New York, 1971.
Mondor, H., *Vie de Mallarmé*, 2 vol., Paris (Gallimard, édit.), 1941.
Morice, Ch., « L'Hommage à Goya », in *Petite Tribune républicaine*, 2 avril 1885.
Morice, Ch., « Odilon Redon », in *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 386.
Morland, J., « Odilon Redon et le Symbolisme », in *Mercure de France*, 1936.
Moueix, J.F., *Un amateur d'art éclairé à Bordeaux : Gabriel Frizeau 1870-1938* (Thèse de troisième cycle préparée sous la direction du Professeur F.G. Pariset), t. I et II, Bordeaux, 1969.
Musée National du Louvre, Catalogue des Peintures, I, École française, 1972.
Myagawa, A., *L'Art Moderne du monde*, vol. 10, *Redon, Rousseau*, Tokyo, 1971.
Œuvre Graphique Complet d'Odilon Redon, 2 tomes, La Haye (Artz et de Bois édit.), 1913.
Osterman Borowitz, H., « Visions of Salomé », in *Criticism*, vol. XIV, n° 1, The Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio), hiver 1972.
Phillips, D., *A collection in the making*, New York (E. Weyke), 1926, nvelle édit. 1952.
Pillement, G., in *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris (Éditions Aimery Somogy), 1979.
Quinn, J., *Collection of Paintings, Watercolors, Drawings, and Sculpture*, 1926.
Redon, O., *A Soi-Même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, (José Corti), 1961 (1re édition : 1922).
Redon, O., *Selbstgespräch*, Munich, 1971 (édition allemande d'*A Soi-Même*).
Reverseau J.P., « Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXe siècle », in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, septembre 1972.
Revue Wagnérienne, 8 août 1883.
Rewald, J., *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956 ; Paris, 1961.
Rewald, J., in *catalogue de l'exposition « Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin »*, Museum of Modern Art, New York ; Art Institute of Chicago, Chicago, 1961-1962.
Rey, R., « Odilon Redon », in *Art et Décoration*, Paris, juillet-décembre 1920, t. XXXVIII.
Rey, R., « Odilon Redon », in *Beaux-Arts*, n° 131, 1-7, 1926.
Riches, J., *The History of Western Art, Section 26, The Symbolist Movement in Painting*, Londres, 1976.
Robert-Jones, Ph., *La Peinture Irréaliste au XIXe siècle*, Paris (Bibliothèque des Arts), 1978.
Roger-Marx, C., *Odilon Redon*, Paris (Éditions de la « Nouvelle Revue Française ». Collection Les Peintres français nouveaux), 1925.
Roger-Marx, C., « Odilon Redon ou les droits de l'imagination », in *Feuillets d'Art*, n° 5, 1925.
Roger-Marx, C., *Vuillard et son temps*, Paris, 1945.
Roger Marx, C., *Fusains*, Paris, 1950.
Roger-Marx, C., « Odilon Redon, peintre et mystique », in *L'Œil*, mai 1956.
Rouanet, L., « Odilon Redon », in *Le Petit Toulousain*, 17 avril 1886.
Sandström, S., *Le monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund, (CWK Gleerup), 1955.
Saunier, D., « Odilon Redon et son maître Bresdin », in *Courrier Français*, 16 mai 1964.

Schaub-Koch, E., « Odilon Redon, peintre de la vie intérieure », in *Revue Bleue politique et littéraire*, nº 14, 18 juillet 1938.

Selz, J., *Odilon Redon*, Lugano (Librairie Flammarion), 1971.

Serullaz, M., *Mémorial de l'exposition Eugène Delacroix organisée au Musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste*, Paris, (Éd. des Musées Nationaux), 1963.

Seznec, J., « Flaubert and the graphic Arts », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1945.

Seznec, J., « Odilon Redon and Literature », in *French 19th century Painting and Literature* (Ulrich Finke edit.), Manchester, 1972.

Sterling, Ch., *La Nature Morte*, Paris, 1952.

Sterling, Ch. et Adhémar, H., *Musée National du Louvre. Peinture. École Française XIXe siècle*, 4 vol., Paris, 1958, 1959, 1960, 1961.

Sterling, Ch. et Salinger, M., *Metropolitan Museum of Art. French Paintings vol. III, XIX-XX Centuries*, 1967.

Sterne, K.G., « Odilon Redon viewed again », in *Parnassus*. vol. 3. mars 1931.

Tannenbaum, L., « The raven abroad », in *Magazine of Art*, avril 1944.

« The Poetics of Odilon Redon's Eyes closed », in *Art Magazine*, janvier 1980, vol. 54, nº 5.

Treñac, J., « La visita de los impressionistas franceses », in *La Vanguardia española*, Barcelone, 15 mai 1971.

Triolet (pseudonyme d'E. Hennequin), « Au bout de la lorgnette. Odilon Redon », in *Le Gaulois*, 2 mars 1882.

Vergnet-Ruiz, J., et Laclotte, M., *Petits et grands Musées de France*, Paris, 1962.

Viatte, G., « Nouvelles acquisitions des Musées de Province depuis 1960 », in *La Revue du Louvre*, Paris, 1964.

Vollard, A., *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris (Albin-Michel édit.), 1948.

Von Holten, R., *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, 1960.

Walters, Th., *Odilon Redon*, Londres (édité par C. Keay - Academy Editions), 1977.

Watnet, S., *Fantastic Painters*, Londres, 1977.

Werner, A., *The graphic works of Odilon Redon, 209 lithographs, etchings and engravings*, New York, 1969.

Wild, D., *Moderne Malerei*, Zurich, 1950.

Wilson, M., *Nature and Imagination. The work of Odilon Redon*, Oxford (Phaidon Press Limited), 1978.

Expositions

1882
Paris, Le Gaulois, *Redon, Fusains.*

1892
Paris, Galerie Durand-Ruel, *IVe Exposition des Peintres Graveurs.*

1894
Paris, Galerie Durand-Ruel, *Odilon Redon.*

1900
Paris, Galerie Durand-Ruel, *Odilon Redon.*

1901
Bruxelles, *Salon de la Libre Esthétique.*
Paris, *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.*

1904
Paris, Petit Palais, *Salon d'Automne, 2e exposition.* (Salle Odilon Redon comportant 62 œuvres, peintures, dessins et lithographies.)

1906
Paris, *Salon d'Automne.*

1907
Rotterdam, Kunstzaal Reckers, *Exposition de peintures, dessins et lithographies par Odilon Redon.*

1913
New York, Armory Show, *International exhibition of modern art.*

1915
Indianapolis, John Herron Art Institute, *Paintings by Odilon Redon.*
New York, Caroll Galleries, *Second Exhibition of Contemporary French Art.*

1917
Paris, Bernheim Jeune, *Paysages d'après nature, Aquarelles et Dessins par Odilon Redon.*

1919
Winterthur, Kunstmuseum, *Rétrospective Odilon Redon.*

1920
Paris, Galerie Barbazanges, *Exposition Rétrospective, Odilon Redon.*

1920-1921
Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Odilon Redon.*

1921
New York, Metropolitan Museum of Art, *Impressionist and Post-Impressionist Paintings.*

1922
New York, Museum of French Art, *Odilon Redon.*

1923
Paris, Galerie E. Druet, *Œuvres d'Odilon Redon.*

1924
Paris, Pavillon Marsan, *Maurice Denis.*

1926
New York, The Brooklyn Museum, *Special Loan Exhibition of Paintings of Modern French and American Artists.*
New York, Art Center, *Memorial Exhibition of... the John Quinn Collection.*
Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Odilon Redon.*
Paris, Grand Palais, *Trente ans d'Art Indépendant.*

1928
New York, Galerie César de Hauke, *Exhibition of Odilon Redon.*

1928-1929
Chicago, Art Institute, *Odilon Redon.*
Washington, D.C., The Phillips Collection, *Art is Symbolical.*

1930
Paris, Galerie Charpentier, *La fleur.*

1931
New York, Museum of Modern Art, *Lautrec and Redon.*
New York, Museum of Modern Art; Andover (Mass.), Addison Gallery, *The Collection of Miss Lillie P. Bliss.*

1932
Indianapolis, John Herron Art Institute, *Modern Masters from the Collection of Miss Lillie P. Bliss.*

1934
New York, Museum of Modern Art, *The Lillie P. Bliss Collection.*
New York, Museum of Modern Art, *Fifth Anniversary Exhibition.*
Paris, Petit Palais, *Odilon Redon.*

1935
Detroit, Society of Arts and Crafts, *An Exhibition of Nineteenth Century French Paintings.*

1936
Cleveland, Cleveland Museum.
Paris, Bibliothèque Nationale, *Cinquantenaire du Symbolisme.*

1937
Prague; Varsovie, *Exposition d'Art Français.*

1938
Bordeaux, Terrasse du Jardin Public, *Catalogue du XIe Salon des Artistes Indépendants Bordelais, Rétrospective Odilon Redon.*
Londres, Wildenstein Gallery, *Paintings by Odilon Redon.*
Paris, Galerie de la Gazette des Beaux-Arts, *La peinture française du XIXe siècle en Suisse.*

1940
Lucerne, Kunstmuseum, *Die Hamptwerke der Sammlung Hahnloser.*
New York, World's Fair, *Masterpieces of Art.*

1941
Paris, Orangerie, *Donation Paul Jamot.*
Washington, Phillips Memorial Gallery, *Function of Color in Painting.*

1943
Bordeaux, Galerie Goya, *Odilon Redon 12 fusains originaux.*

1944
Cincinnati, Cincinnati Art Museum, *Pictures for Peace.*
Zürich, Kunstgewerbe-Museum, *Die Farbe.*

1945
Paris, Musée du Louvre, *Nouvelles Acquisitions (1939-1945).*
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Maurice Denis.*

1946
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Teekeningen van Fransche Meesters.*
Berne, Kunsthalle, *Art Français.*

1947
Berne; La Chaux-de-Fonds; Genève; Bâle,

Quelques œuvres des collections de la Ville de Paris.
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Le Mouvement Symboliste.*
New York, *American Painters and Sculptors.*
Paris, Musée du Jeu de Paume, *Les Impressionnistes au Jeu de Paume.*
Zurich, Kunsthaus, *Maîtres français du Petit Palais.*

1947-1948
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *De David à Cézanne.*

1948
Arnhem, Ver. Voor Beeldende Kunst, *Redon.*
Gand, *Denis, Vuillard, Bonnard.*

1949
Paris, Orangerie, *Gauguin, Exposition du Centenaire.*
Rotterdam, Museum Boymans, *Meesterwerken uit de verzaneling D.G. van Beuningen.*
Winterthur, Kunstmuseum, *Winterthurer Privatbesitz*

1949-1950
Paris, Orangerie des Tuileries, *Eugène Carrière et le Symbolisme.*

1950
Bristol, City Art Gallery, *Bristol-Bordeaux, French Week.*
New Haven, Yale University Art Gallery, *Nineteenth Century French Painting.*
Vienne, Albertina, *Meisterwerke aus Frankreichs Museen.*

1951
Berne, Kunsthalle, *Die Maler der Revue Blanche.*
New York, Delius Gallery, *Still Lifes and Flowers.*
Rennes, Musée des Beaux-Arts, *Les origines de l'Art Contemporain.*

1952
Amsterdam; Bruxelles, *Cent chefs-d'œuvre du Musée d'Art Moderne.*
New York, Museum of Modern Art, *Les Fauves.*
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Salon du dessin et de la peinture à l'eau.*
Paris, Petit Palais, *Chefs-d'œuvre de la Collection D.G. Beuningen.*

1952-1953
Rotterdam, Museum Boymans, *Maîtres français des Collections du Petit Palais.*

1953
Berne, Kunsthalle, *Europaïsche Kunst aus Berner Privatbesitz.*
Paris, Petit Palais, *Un siècle d'art français 1850-1950.*
Ostende, Museum, *Het Fantastiche in de Kunst.*

1954
Paris, Orangerie des Tuileries, *Hommage à Cézanne.*

1954-1955
Tokyo, *Art Français.*

1955
Miami, Miami University, *Odilon Redon Exhibition.*
Paris, Musée d'Art Moderne, *Bonnard, Vuillard et les Nabis.*
Prague, *Gravures, dessins et aquarelles des XIXe-XXe siècles.*
Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, *La nature morte de Géricault à nos jours.*

1956
New York, Galerie Paul Rosenberg, *Paintings and Pastels by Odilon Redon.*
Washington, D.C., Corcoran Art Gallery, *Visionaries and Dreamers.*

1956-1957
Paris, Orangerie des Tuileries, *Odilon Redon.*

1957
Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, *Bosh, Goya et le Fantastique.*
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Le Mouvement Symboliste.*
La Haye, Gemeentemuseum, *Odilon Redon.*

1958
Berne, Kunsthalle, *Odilon Redon.*
Courbevoie, *Splendeurs des papillons.*
Hambourg; Cologne; Stuttgart, *Franzosische Zeichnungen.*
Laren, Singer Museum, *Kunstbezit rondom Museum.*

1959
La Haye, Gemeentemuseum, *La Collection de Paul Arntzenius.*
Londres, The Matthiesen Gallery, *Odilon Redon 1840-1916.*
New York, Galerie Paul Rosenberg, *Paintings and Pastels by Odilon Redon.*
Varsovie, Musée National, *Peinture française de Gauguin à nos jours.*

1960
Berkeley, University of California, *Art from Ingres to Pollock.*
Paris, Maison de la Pensée Française, *Marquet à Bordeaux.*

1960-1961
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Les Sources du XXe siècle.*

1961
Besançon, Palais Granvelle, *Surréalisme et Précurseurs.*
Paris, Galerie Bernheim, *Paysages de France.*
Paris, Galerie Les Deux Iles, *Autour de Gustave Moreau.*
Wolfsburg, Volkswagenwerk, Stadthalle, *Französische Malerei von Delacroix bis Picasso.*

1961-1962
New York, Museum of Modern Art; Chicago, Art Institute, *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin.*
Tokyo, Musée National; Kyoto, Musée Municipal, *Exposition d'Art français, 1840-1940.*

1962
Venise, *XXXI Biennale Internazionale d'Arte.*
Vienne, Mus. des XX Jahrh.

1963
Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, *Delacroix, ses Maîtres, ses Amis, ses Élèves.*
Mannheim, Kunsthalle, *Les Nabis et leurs amis.*
Paris, Atelier Delacroix, *Delacroix, Citoyen de Paris.*
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Odilon Redon.*
Utica, Munson-Williams-Proctor Institute; New York, Armory of the Sixty-ninth Regiment, *Armory Show, 50th Anniversary Exhibition.*

1963-1964
Nancy, Musée des Beaux-Arts, *Hommage à Roger-Marx.*

1964
Lausanne, Palais de Beaulieu.
Milwaukee, Marquette University Art Collection, *Great Art from Private Colleges and Universities.*
Munich, Haus der Kunst, *Secession, Europäische Kunst um die Jarhundertwende.*
Paris, Galerie Bernheim, *Paysages de France.*
Tel Aviv, Musée des Beaux-Arts, *Les Trésors des Musées de Bordeaux.*
Zurich, Haus der Kunst, *Secession.*

1965
Berlin, Nationalgalerie, *Von Delacroix bis Picasso.*
Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, *Un siècle de peinture française 1850-1950.*

1965-1966
The American Federation of Arts, *19th and 20th century Drawings.*

1967
Ostende, *Europa 1900.*
Paris, Orangerie des Tuileries, *Chefs-d'œuvre des Collections suisses de Manet à Picasso.*

1968
Atlanta, The High Museum of Art, *The Taste of Paris.*

Bloomington, Indiana University Art Museum, *The Academic tradition.*
Francfort, *Fantastique et Vision.*
New York, Metropolitan Museum of Art, *New York Collects.*
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Rousseau, Redon and Fantasy.*
New York, *An Exhibition for the Benefit of the Episcopal Mission Society in the Diocese of New York, Van Gogh, Gauguin and their Circle.*
Recklinghausen, Städtische Kunsthalle, *Reich des Phantastischen.*

1969
Londres, Wildenstein Gallery, *Pictures from Bristol.*
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, *The past rediscovered French Painting 1800-1900.*
Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti.*

1970
Boston, Museum of Fine Arts, *Masterpieces of Painting in the Metropolitan Museum of Art.*
Gand, Musée des Beaux-Arts; Laren, Singer Memorial Foundation, *Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.*
New York, Spencer A. Samuels and Company Ltd., *Symbolists.*
New York, Acquavella Galleries, *Odilon Redon.*
Paris, Orangerie des Tuileries, *Maurice Denis.*

1970-1971
Moscou; Leningrad, Musées, *Les Impressionnistes Français.*

1971
Bordeaux, Musée d'Aquitaine, *Bordeaux, 2000 ans d'Histoire.*
Bucarest, Craiova Iassi, *Picturi celebri din Muzeele Parisului.*
Budapest, Szepmuveszeti Muzeum, *Pàrizzi Mùzenmok Remekmùvei.*
Lugano, Museo Civico di Belle Art, *D'après.*
Madrid, Museo Español de Arte Contemporaneo, *Los Impressionistas franceses.*
Paris, Fondation Mercedes-Benz France, *Le Mouvement et la Vie.*

1971-1972
Nagoya: Kamakura; Osaka; Fukuoka, Musées et Centres Culturels, *Exposition des Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.*

1972
Amsterdam, Rijksmuseum, *André Bonger en zijn Kunstenaarsvrienden Redon-Bernard-Van Gogh.*
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, *Legs Jean-René Tauzin.*
Bristol, City Art Gallery, *Drawings from Bordeaux.*
Londres, Hayward Gallery; Liverpool, Walker Art Gallery, *French Symbolist Painters.*
Madrid, Museo Español de Arte Contemporaneo; Barcelone, Museo de Arte Moderno, *El Simbolismo en la Pintura Francesa.*
Munich, Haus der Kunst, *Welt Kulturen und Moderne Kunst.*
Zurich, Kunsthaus, *Maurice Denis.*

1972-1973
Munich, *Aquarelles 1250-1950.*

1973
New York, Metropolitan Museum of Art, *Nudes in Landscapes. Four Centuries of a Tradition.*
Winterthur, Kunstmuseum, *Kunstlerfreunde um Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler.*

1975
Toronto, Art Gallery of Ontario, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition.*
Tokyo, Japan Art Center, Inc., *Redon.*

1975-1976
Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts; Paris, Orangerie des Tuileries, *Albert Marquet.*
Cleveland, Museum of Art; New Brunswick, The Rutgers University Art Gallery; Baltimore, The Walters Art Gallery, *Japonisme: Japanese Influence on French Art, 1854-1910.*
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen; Bruxelles, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle; Paris, Grand Palais, *Het Symbolisme in Europa.*

1976
Paris, Grand Palais, *Salon des Indépendants.*
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Marcel Duchamp.*

1977
Detroit, The Detroit Institute of Arts, *Arts and Crafts in Detroit 1906-1976: The Movement, The Society, The School.*
La Haye, *Autoportraits des Collections du Cabinet des Estampes du Musée Municipal de La Haye.*
New Delhi, National Gallery of Modern Art, *Modern French Paintings.*
Omaha; Nebraska, Joslyn Art Museum, *The Chosen Object: European and American Still Life.*

1978
Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, *La nature morte de Brueghel à Soutine.*
Paris, Grand Palais, *L'art moderne dans les Musées de province.*
Séoul, Centre culturel Sejong, *Exposition Post-Impressionniste.*

1978-1979
Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute; Toronto, Art Gallery of Ontario; Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, *Monticelli: His Contemporaries, His Influence.*

1979
Séoul, Musée d'Art Moderne, *Peinture Française, XIXe, XXe siècle.*
Tokyo, Tokyo Metropolitan Art; Tochigi, Museum Tochigi; Sapporo, Prefectoral Museum of Fine Arts; Hokkaidô, Museum of Modern Art; Kyoto, Kyoto Municipal Museum of Art, *Chefs-d'œuvre des Musées de la Ville de Paris.*

1979-1980
Londres, Royal Academy of Arts; Washington, National Gallery of Arts, *Post-Impressionism.*

1980
Berlin, Schlesscharlottenburg and Grose Orangerie, *Symbols of Faith Spirit of the Avant-Garde.*

1980-1981
Paris, Grand Palais, *Cinq années d'enrichissement du Patrimoine National. 1975-1980.*

1981
Bordeaux, Banque Populaire du Sud-Ouest, *Les Animaux et l'Art Aquitain. XIXe et XXe siècles.*
Boulogne-Billancourt, *Portraits d'arbres.*
Tokyo, Galerie Muromachi.
Tokyo, Mitsukoshi, *Post-Impressionnistes.*

1981-1982
Paris, Palais de Tokyo, Musée d'Art et d'Essai, *Visages et Portraits de Manet à Matisse.*
San Francisco, Fine Arts Museums; Dallas, Museum of Fine Arts; Minneapolis, Institute of the Arts; Atlanta, High Museum of Arts; Oklahoma, Arts Center, *Master Paintings from the Phillips Collection.*

1982
Saint-Germain-en-Laye, Le Prieuré, *L'éclatement de l'Impressionnisme.*

1982-1983
Dijon, Musée des Beaux-Arts, *La peinture dans la peinture.*
Marseille, Musée Cantini, *Chefs-d'œuvre du Musée d'Alger.*

1983
Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, *Hommage à Marcelle et Albert Marquet.*
Malibu, J.P. Getty Museum, *Master Drawings from the Woodner Collection.*

New York, Galerie Wildenstein, *La Revue Blanche*.
Tokyo, Musée Idemitsu, *Chefs-d'œuvre du Petit Palais*.
Tokyo, The Nihonbashi Takashimoya Art Galleries; Nara, Prefectural Museum of Art, *Impressionism and the Modern Vision. Master Paintings from the Phillips Collection*.

1983
Zurich, Kunsthaus; Brême, Kunsthalle; Bielefeld, Kunsthalle, *Nabis et Fauves*.

1983-1984
Fukuoka; Hiroshima; Tokyo; Kanazawa, *De Rubens, Delacroix à Corot, Redon* (collections du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux).
New York, IBM Gallery of Science and Art, *Paintings and Drawings from the Phillips Collection*.
Winterthur, Kunstmuseum; Brême, Kunsthalle, *Odilon Redon*.

1984
Barcelone, Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, *Pintura Francesa del Museu de Bordeus*.
Nassau, County Museum of Fine Art; Roslyn Harbor; New York, *The Shock of Modernism in America: The Eight and Artists of the Armory Show*.
Rome, Villa Medicis, *Debussy et le Symbolisme*.

1984-1985
Enschede, Rijksmuseum Twente, *Odilon Redon. Peintures, Pastels, Lithographies et Dessins des Collections Hollandaises*.
Paris, Palais de Tokyo, *La Donation Arï et Suzanne Redon au Musée du Louvre*.

Liste des expositions du «Mai»

1951-1985

1951 Goya
(catalogue épuisé)
1952 Les Primitifs Méditerranéens
(catalogue épuisé)
1953 Le Greco, de la Crète à Tolède
(catalogue épuisé)
1954 Flandres, Espagne, Portugal du XVe au XVIIe siècle
1955 L'âge d'or Espagnol en France et en Espagne autour du Caravagisme
(catalogue épuisé)
1956 De Tiepolo à Goya
1957 Bosch, Goya et le Fantastique
(catalogue épuisé)
1958 Paris et les Ateliers Provinciaux au XVIIIe siècle
(catalogue épuisé)
1959 La Découverte de la Lumière des Primitifs aux Impressionnistes
(catalogue épuisé)
1960 L'Europe et la Découverte du Monde
1961 Trésors d'Art Polonais, Chefs-d'œuvre des Musées de Pologne
1962 L'Art du Canada
1963 Delacroix, ses Maîtres, ses Amis, ses Élèves
(catalogue épuisé)
1964 La Femme et l'Artiste
(catalogue épuisé)
1965 La Peinture Française dans les Musées de l'Ermitage et de Moscou
(catalogue épuisé)
1966 La Peinture Française dans les Collections Américaines
(catalogue épuisé)
1967 La Peinture Française en Suède
1968 Tapisseries des Maisons Royales d'Espagne
1969 L'Art et la Musique
1970 Raoul Dufy
(catalogue épuisé)
1971 Le Surréalisme
(catalogue épuisé)
1972 Trésors des Musées de Budapest
(catalogue épuisé)
1973 Les Cubistes
1974 La Naissance de l'Impressionnisme
1975 Centenaire de la Naissance de Marquet
1976 Kandinsky
(catalogue épuisé)
1977 La Peinture Britannique de Gainsborough à Bacon
1978 La Nature Morte de Brueghel à Soutine
(catalogue épuisé)
1979 L'Art Européen à la Cour d'Espagne au XVIIIe siècle
1980 Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard
1981 Profil du Metropolitan Museum of Art
(catalogue épuisé)
1982 Georges Braque. Centenaire de sa Naissance
1983 Oskar Kokoschka
1984 50 Ans d'Art Espagnol de 1880 à 1936
1985 Odilon Redon

3 9001 02181 3541

Crédits photographiques:

Bernheim-Jeune, Paris
119
Bulloz, Paris
1, 7-8, 10-13, 18-20, 38., 137, 152, 193, 202, 208, 210, 214-217, 222-225, 228, 230-232, 234-238
Alain Danvers, Bordeaux
14-16, 27-28, 34-35, 42, 44, 49, 64-66, 68-70, 84, 86, 89, 91, 93, 96, 106, 121, 130-132, 134, 143, 149, 154, 175, 177-178, 180, 184, 187, 190-191, 196
Fotoatelier Gerhard Howald, Kirchlindach-Berne
6, 87, 99, 101-102, 213, 219, 221, 233
Frequin-Photos, Voorburg (Pays-Bas)
163
Tom Haartsen, Oudekerk a/d Amstel (Pays-Bas)
135
Eric Pollitzer, Hempstead, N.Y.
3, 22, 32, 36-37, 43, 133, 140, 151, 156, 167, 169, 181, 183, 189, 205, 207
Réunion des musées nationaux, Paris
9, 17, 23, 25, 29-31, 39, 105, 110-112, 118, 120, 122, 125-127, 129, 136, 139, 144, 160, 164, 171, 176, 194-195, 197-201, 203, 206, 209, 211-212, 218, 220
Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zurich
107, 161
Thouvenot-Voegtle, Épinal
179
Dick Wolters, Ovezande (Pays-Bas)
114, 123

Maquette
Bruno Pfäffli

Photogravure couleur:
Clair Offset, Paris

Photocomposition en Versailles,
Photogravure noire
Impression:
Imp. Blanchard, 92350 Le Plessis-Robinson